

LÈXIC DEL DRAMA MODERN I CONTEMPORANI

SOTA LA DIRECCIÓ DE
JEAN-PIERRE SARRAZAC

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

E S C R I T S T E Ò R I C S

LÈXIC DEL DRAMA MODERN I CONTEMPORANI

SOTA LA DIRECCIÓ DE
JEAN-PIERRE SARRAZAC

ASSISTIT PER

CATHERINE NAUGRETTE

HÉLÈNE KUNTZ

MIREILLE LOSCO

DAVID LESCOT

TRADUCCIÓ DE NÀDIA CASELLAS

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director general: Jordi Font

ESCRITS TEÒRICS

Títol original: *Lexique du drame moderne et contemporain*
© les éditions Circé, Belval 2005

Lexique du drame moderne et contemporain és un treball d'investigació del Grup Poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'Études théâtrales de l'Université de Paris III. És una nova edició, revisada i completada, de «Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche», *Études théâtrales*, 22/2001, revista publicada pel Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain.

© de la traducció: Nàdia Casellas, 2008
© del pròleg i el postfaci: Carles Batlle

Primera edició: gener 2009

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 273 939
i.teatre@institutdelteatre.cat

Producció: Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona
Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió: Gráficas Varona
Dipòsit legal: S. 26-2009
ISBN: 978-84-9803-315-1

SUMARI

PRÒLEG, <i>Carles Batlle</i>	7
INTRODUCCIÓ. Crisi del drama, <i>Jean-Pierre Sarrazac</i>	11
Acció(ns)	27
Adreça	31
Bell animal (mort del)	33
Catàrtic (material)	34
Catàstrofe.	37
Citació	39
Comentari	42
Conflicte	44
Conversa	49
Cor / Coralitat	52
Desviació	54
Diàleg (crisi del).	57
Drama absolut	62
Epicitat / Epicització	64
Esdevenir escènic	67
Estatisme	70
Faula (crisi de la)	71
Forma breu	77
Fragment / Fragmentació / Tall de vida	80
Gestus	86
Íntim	88
Ironia / Humorisme / Grotesc	91
Joc de somni	93
Litarilitat.	95
Material.	96

Metadrama	99
Mimesi (crisi de la)	102
Monodrama (polifònic).	107
Monòleg	109
Moviment	114
Muntatge i collage	116
Novella didascàlica	120
Novel·lització	122
Obra-paisatge	126
Òptica	128
Oralitat	132
Paràbola (obra-)	135
Personatge (crisi del)	137
Poema dramàtic	142
Possibles	144
Postdramatisme	146
Procés	148
Punt de vista / Focalització / Perspectiva	150
Quadre	154
Rapsòdia	156
Realisme	160
Relat de vida	162
Retrospecció	163
Revista	165
Ritme	167
Sàtira	170
<i>Scène à faire</i>	172
Silenci	173
Teatralisme	177
Teatralitat	178
Teatre documental	181
Veü	183
Bibliografia	189
Índex d'autors	201
Postfaci. Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani, <i>Carles Batlle</i>	203

PRÒLEG

L'any 1988 l'Institut del Teatre publicà la *Teoria del drama modern*, de Peter Szondi (obra apareguda el 1954), un llibre fonamental a l'hora d'estudiar i de comprendre la literatura dramàtica occidental (les darreres dècades del segle XIX i la primera meitat del segle XX). Des de la data de la seva publicació, els postulats de Szondi no han deixat d'orientar perspectives teòriques i anàlisis diverses. Entre els seus epígons, val la pena de destacar una línia genuïnament francesa que, precedida pel corpus barthià o la lucidesa d'assagistes com ara Bernard Dort, compta amb aportacions de pensadors de la talla de Robert Abirached, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Louis Besson o Jean-Pierre Sarrazac, entre molts d'altres. Precisament és aquest últim qui, després de més de trenta anys d'estudis capitals, signa la direcció del LÈXIC DEL DRAMA MODERN I CONTEMPORANI que teniu a les mans: un manual que es defineix pel seu caràcter col·lectiu (aportacions de diversos investigadors amb un cert grau d'autonomia) i obert (és una investigació no tancada, provisional, en curs). Això vol dir que no parlem d'un diccionari pròpiament científic, sinó d'un inventari de paraules clau que –en mots de Sarrazac– «haurien de permetre avui orientar un estudi de les dramaturgies modernes i contemporànies.» (p. 23) La publicació en català de la *Teoria del drama modern* va suposar un punt d'inflexió en la producció tant d'estudiosos com d'autors. Avui, l'aparició del LÈXIC hauria de permetre replantejaments, reorientacions, noves mirades. Ben mirat, si bé és cert que el LÈXIC dóna continuïtat als plantejaments szondians, també és veritat que, tot parant atenció a les troballes drama-

túrgiques i a les perspectives crítiques d'aquests darrers seixanta anys, n'assaja el comentari i l'avaluació.

L'aproximació szondiana a la **crisi del drama** (la forma fixa del qual es revela impotent a l'hora de servir els *continguts* –les idees– que sorgeixen en el pas del segle XIX al XX) és especialment interessant en la mesura que l'autor, sense renunciar als principis marxistes que l'inspiren, sap distanciar-se del «component dogmàtic del pensament del seu mestre Lukács». Segons Sarrazac, la cosa és remarcable pel fet que Szondi prescindeix de la condemna lukacsiana del «decadentisme, del formalisme, de totes aquelles “riques experiències” sobre la forma del teatre a les quals es consagra la *Teoria del drama modern*». (p. 19) Tot amb tot, Szondi, que escriu en un moment d'eclosió de l'estètica brechtiana, no pot desprendre's de la idea que la fi del teatre dramàtic ha d'arribar, sisplau per força, de la mà del teatre èpic. Això explicaria que la seva teoria s'entretengui a destacar els tempteigs epicitzants dels autors capitals de la dramaturgia moderna: des del mateix Ibsen fins a Brecht, passant per Txèkhov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, O'Neill o Pirandello, per citar-ne només uns quants. Avui, però, la crisi del drama –apunta Sarrazac– «ja no pot ser concebuda i representada com un procés dialèctic on, a través d'un període de transició i d'experiències formals, el drama antic acaba per donar a llum –en una fusió neohegeliana de forma i contingut– el teatre èpic modern». (p. 21) Superada aquesta prevenció, els estudis de Sarrazac i companyia (grup de recerca sobre la «Poètica del drama modern i contemporani») es concentren a destacar la síntesi entre els modes èpic, líric i dramàtic en la dramaturgia moderna i contemporània. En aquesta línia, el mateix Sarrazac ha proposat de fa anys el concepte de «**rapsòdia**» (Sarrazac, 1981): segons això, el nou drama no es limita a l'assumpció d'elements èpics, com sembla suggerir una accepció col·loquial de l'etiqueta («la noció de rapsòdia –diu el LÈXIC–, apareix d'entrada lligada a l'àmbit èpic: els dels cants i la narració homèrics, al mateix temps que als procediments d'escriptura com el **muntatge**, la hibridació, la recomposició i la **coralitat**»), sinó que, tal com hem dit, integra tots tres

modes i defineix una forma dramàtica dinàmica, que s'allibera progressivament de la fórmula i de les estretors del **drama absolut**. Avui, la pulsó rapsòdica del «drama contemporani» (hom adopta l'accepció del *rapsode* valorat com a organitzador de **materials**) manté viva la recerca formal iniciada a les acaballes del XIX, quan el drama va fer crisi. Assumida la **crisi de la faula o del personatge** dramàtics, la rapsòdia contemporània explora possibilitats i articulacions de síntesi: conjuga els processos d'objectivació (èpic), el viatge interior –l'accés a l'**íntim**– (líric) i l'intercanvi dramàtic, es capgiren els valors i les categories («inversió constant de l'alt i del baix, d'allò tràgic i d'allò còmic»), es proposen distintes articulacions del **relat** dins del drama –amb **veus** narradores/interrogadores que introdueixen la **focalització** d'un subjecte èpic, però també la subjectivitat lírica (i onírica)–, es juga amb la **fragmentació** (que és inherent al **montatge** dinàmic de segments relativament autònoms i heterogenis), es combinen «formes teatrals i extra-teatrals», s'investiga en la **perspectiva** o es furga en d'altres gèneres (la novel·la, el poema, el cinema o l'assaig).

L'impuls rapsòdic, que travessa tota l'odissea dramàtica entre els tempteigs moderns i les demostracions contemporànies, amb atributs, troballes i estils ben diferenciats, permet comprendre la majoria de manifestacions de l'escriptura dramàtica de les últimes dècades, sobretot a Europa. Autors com Heiner Müller, Thomas Bernhard, Edward Bond, Howard Barker, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Caryl Churchill o Jean-Luc Lagarce poden ser estudiats des d'aquesta perspectiva i amb les eines que ens proporciona aquest LÈXIC, però també ho poden ser autors molt més propers com ara Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg, Martin Crimp, Jon Fosse, Connor McPherson o Biljana Srbijanovic, entre molts d'altres. O a casa nostra, Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel o Lluïsa Cunillé, només per citar-ne tres d'una llista que, si mirem l'aportació dels nous valors, cada cop és més extensa. Més encara: l'impuls rapsòdic també permet valorar el rol de bona part de la textualitat en les últimes fornades de l'anomenat teatre **post-dramàtic**, dirigit, en la seva concreció actual, per creadors com

ara Christoph Marthaler, Frank Castorff o René Pollesch (cal reconèixer que l'etiqueta *postdramàtica* ha fet fortuna; segons el mateix Sarrazac, però, ha estat una font de grans malentesos: fet i fet, la textualitat postdramàtica, explicada per Lehmann [1999], ve a coincidir amb la *pulsió rapsòdica* del nou drama definida pel mateix Sarrazac uns anys abans [a propòsit d'això, vegeu Sarrazac, 2007]).

El LÈXIC, en definitiva, és un instrument. Un instrument sorgit de les conclusions d'una recerca. Estem convençuts que, encara que el «drama contemporani» derivés cap a extrems insospitats, o que la perspectiva que orienta aquesta recerca quedés superada, l'instrument continuaria essent útil. Comptat i debatut, buscar l'acord a l'hora d'adjudicar nom, a l'hora de categoritzar, jerarquitzar o ubicar, a l'hora de dibuixar un mapa comprensible i comú de models, valors o procediments, és una feina que s'agraeix: ens ajuda a entendre'ns, a mirar amb una nova mirada i a compartir experiències, aproximacions i lectures.

CARLES BATLLE

INTRODUCCIÓ

CRISI DEL DRAMA

«Realització de la forma dramàtica»: així vam titular el col·loqui sobre la dramaturgia dels anys 1880-1910, la de la «cruïlla naturalista-simbolista», les Actes de la qual van ser publicades en un número anterior d'*Études théâtrales*.¹ Tot i que en trobem les premisses molt abans, com per exemple en les dramaturgies de Diderot i de Lessing, la crisi del drama es fa palesa a l'època de Zola, Mallarmé, Ibsen i Strindberg. La concomitància amb la invenció de la posada en escena moderna (Antoine, Stanislavski) i amb certes utopies d'un teatre emancipat de la literatura dramàtica (Craig, principalment) fa pensar que aquesta crisi és parcialment extraordinària. Però, pel que fa a la part endògena, en la nostra opinió essencial, la nostra referència –parlo de la referència del Grup d'investigació sobre la Poètica del drama modern i contemporani– segueix essent la *Teoria del drama modern* publicada per Peter Szondi l'any 1954.

Fer constar la data de publicació d'aquesta obra –publicada en un moment en què la influència de la dramaturgia brechtiana començava a culminar– ja és deixar entendre que aquesta *Teoria del drama modern*, que hem posat al centre dels nostres treballs, és susceptible d'una lectura crítica. En aquest respecte, només ens queda distanciar-nos de Szondi quan es deixa portar per les tendències teleològiques de l'època i suggereix que «la forma èpica del teatre», la de Brecht en particular, podria constituir una superació o una sortida de la crisi iniciada a

1. *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, estudis aplegats per Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, núm. 15-16, 1999, p. 256.

l'època del naturalisme. Profundament arrelada a l'*Estètica* de Hegel, com afirma el seu mateix autor, i a la *Sociologia del drama modern* de Lukács, la *Teoria del drama modern* no aconsegueix, malgrat la seva notable obertura a la invenció de les «noves formes», desempallegar-se completament d'aquest prejudici de decadència o de formalisme que marca els judicis de l'hegelianomarxista Lukács en contra del naturalisme, del simbolisme i de l'expressionisme. Almenys Szondi, adepte subtil i rigorós de la mateixa crítica socioestètica que practicava el seu mestre, salva parcialment Maeterlinck i Strindberg, i Brecht totalment, dels oprobis lukácsians. Esperem poder, al nostre torn, en aquesta relació de fidelitat crítica que mantenim amb la *Teoria del drama modern*, aportar a l'òptica szondiana tots els matisos, totes les rectificacions que prop de cinquanta anys d'història i de producció dramàtiques i teatrals han tornat indispensables.

Però, primer de tot, en què consisteix, per a Peter Szondi i per a nosaltres, la crisi de la forma dramàtica?

En poques paraules, podríem dir que aquesta crisi, que esclata als anys 1880, és una resposta a la nova relació que manté l'home amb el món, amb la societat. Aquesta nova relació està marcada per la *separació*. L'home del segle xx –l'home psicològic, l'home econòmic, moral, metafísic, etc.– és sens dubte un home «massificat», però és sobretot un home «separat». Separat dels altres (a conseqüència, sovint, d'una promiscuïtat massa acusada), separat del cos social que, amb tot, l'*estreny*, separat de Déu i de les forces invisibles i simbòliques... Separat de si mateix, partit, esclatat, trossejat. I escindit, com ho seran especialment les criatures ibsenianes o txekhovianes, del seu propi present. Clavat a un passat que l'estira cap al fons. En un moment en què el marxisme i la psicoanàlisi es reparteixen la interpretació i la transformació de les relacions entre l'home i el món, l'univers dramàtic que es va imposar *grosso modo* del Renaixement al segle xix, aquella esfera de les «relacions interpersonals» en què drama significa «esdeveniment interpersonal en present» ja no és vàlida. Sotmesa a la pressió, a la invasió de nous continguts, de nous temes (i tots giren poc o molt al voltant d'aquesta separació psicològica, moral, social, metafísica, etc. de l'home

amb el món), la forma dramàtica –dins de la tradició aristoteli-cohegeliana d'un conflicte interpersonal que es resol a través d'una catàstrofe– comença a esquarterar-se pertot arreu.

La teoria de Szondi ens ensenya que la separació de què parlàvem es tradueix, en l'àmbit del teatre, en la del subjecte i l'objecte: la síntesi dialèctica d'objectivitat (èpica) i de subjectivitat (lírica) que operava l'estil dramàtic –interioritat exterioritzada, exterioritat interioritzada– ja no és possible. D'ara endavant, univers objectiu i univers subjectiu ja no coincideixen i queden reduïts a un cara a cara d'allò més problemàtic. Als dramaturgs els toca manegar-se-les amb aquest divorci, n'han de viure les estrebades i les contradiccions i mirar d'extreure'n les conseqüències estètiques:

«...el drama de les darreries del segle XIX nega amb el seu contingut allò que, per fidelitat a la tradició, es vol continuar expressant formalment: l'actualitat de les relacions entre els homes. El que vincula les diferents obres d'aquesta època i que es remunta a la transformació en llurs temes, és l'oposició del subjecte i de l'objecte, la qual determina llur nova estructura. En els «dramas analítics» d'Ibsen, el present i el passat, revelador i cosa revelada, s'oposen com a subjecte i objecte. En els «dramas d'estacions» de Strindberg, el subjecte aïllat esdevé el seu propi objecte; en *Un somni*, la humanitat és objectivada per la filla del déu Indra. El fatalisme de Maeterlinck condemna els homes a l'objectivitat passiva; en els «dramas socials» de Hauptmann, les persones apareixen amb el mateix caràcter d'objectivitat [...]. La relació subjecte-objecte determinada temàticament –en tant que relació constitueix per ella mateixa un element formal– exigeix d'estar ben arrelada en el principi formal de les obres. Tanmateix el principi de la forma dramàtica és veritablement la negació d'una ruptura entre subjecte i objecte. «Aquesta objectivitat, que prové del subjecte, així com aquesta subjectivitat que arriba a ser representada en la seva realització i la seva validesa objectiva [...] representen la forma i el contingut de la poesia dramàtica en tant que acció», escriu Hegel en la seva *Estètica*.»²

2. Peter Szondi, *Teoria del drama modern*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983. [Traducció catalana de Mercè Figueras: *Teoria del drama modern*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988; p. 58-59].

Però la teoria szondiana es presenta menys convincent quan se cenyeix a un esquema dialèctic que resumeix en part el desenvolupament de la crisi dels anys 1880 fins a mitjan segle xx. Per a Szondi, la crisi s'explica a través d'una mena de lluita històrica en la qual el Nou, a saber, la forma èpica, a la llarga triomfarà sobre l'Antic, és a dir, la forma dramàtica. Amb aquesta òptica, a certs dramaturgs capitals com Ibsen i Strindberg, que s'inscriuen en un període de transició, els agafa de ple la crisi i, pràcticament a cegues, han d'intentar o bé sigui mantenir la forma dramàtica tradicional (que Szondi qualifica de «drama absolut») esforçant-se per reabsorbir-ne o dissimular-ne les contradiccions, o bé inventar les vies d'un teatre èpic. Ibsen, Hauptmann, Strindberg i fins i tot Txèkhov són presentats per l'autor de la *Teoria del drama modern* com a grans «experimentadors» i alhora com a models que cal «superar», en la mesura que romanen a mig camí entre l'Antic i el Nou. En última instància, el veritable valor de les seves dramaturgies rau en el fet que «preparen» d'una manera gairebé inconscient el teatre èpic futur (carreguem al crèdit de Szondi el fet que planteja –a través de les diferents vies piscatoriana, brechtiana i wilderiana– aquest esdevenir èpic de manera plural i diversificada). En el seu gest socioestètic marxista, Szondi assigna als grans dramaturgs de finals de segle la mateixa posició i la mateixa funció en l'esdevenir de les formes teatrals que a Cézanne i a Wagner en el de les formes pictòriques i musicals:

«... la pintura de Cézanne que finalment segueix encara el principi d'observació directa de la naturalesa, ja conté l'origen del perspectivisme i del sintetisme dels estils posteriors (dels cubistes, per exemple). I la de Wagner, d'un romanticisme tardà, que, dins d'una tonalitat fundada sobre el trítón, ja tendeix a un cromatisme ininterromput, és a dir, a una equivalència dels dotze tons, prepara així l'atonalitat de Schönberg [...] un estadi de transició permet també la perfecció més absoluta. Però el que té d'extraordinari aquella conciliació de principis antagonistes, que encara pogueren aconseguir una darrera vegada [...] llurs obres no pogueren constituir un model per als artistes poste-

riors o tan sols un model que hom imita, per deixar-lo després darrere seu.»³

En les anàlisis pròpiament dramaturgiques, Szondi insisteix més, evidentment, sobre allò que convé «deixar enrere» que sobre la paradoxal «perfecció» de les obres de «transició». Fixem-nos, entre molts altres, en tres exemples d'aquest força-ment teleològic de l'anàlisi dramaturgica.

El primer té relació amb Ibsen, de qui el teòric denuncia, no pas sense motius, tot un treball de dissimulació, darrere una façana d'obra «ben feta», de l'absència d'una veritable acció en present. Tanmateix, aquesta crítica, aplicable a nombroses peces de tema contemporani, des dels *Espectres* fins a *Hedda Gabler*, no té en compte l'evolució de la dramaturgia d'Ibsen cap a una forma cada vegada més depurada i en perfecta identitat amb el contingut –l'hem anomenat en un altre lloc l'«epíleg dramàtic»,⁴ subtítol que l'autor volia donar a la seva darrera obra, *Quan ens despertarem d'entre els morts*–, obra que recorda *L'Intercanvi* de Claudel i on ja no es demana ajut al «talent» de Scribe.

El segon exemple evidencia encara més clarament el zel excessiu del teòric en favor d'un esdevenir estrictament èpic de l'escriptura teatral. Parlant del Director Hummel de la *Sonata dels espectres* de Strindberg, Szondi declara que a través d'aquest personatge «es veu sens dubte per primera vegada al llarg d'aquesta evolució [del drama modern] el jo èpic damunt de l'escenari...». Però afegeix a la seva observació una restricció immediata: «encara que sigui sota la disfressa d'un personatge de drama». La causa seria clara: el component Nou hauria ensopegat i hauria tornat a caure dins el component Antic, Strindberg hauria fet una passa endavant per fer-ne, tot seguit, dues enrere.

3. *Ibid.*, p. 60-61. Subratllo jo, J.-P.S.

4. A Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. «Le temps du théâtre», 1989, cap. 1, «L'epilogue ibsénien».

«En l'acte primer [Hummel] descriu a l'estudiant els habitants de la casa, que, privats de tota autonomia dramàtica, surten a la finestra com si fossin objectes de presentació; en el segon acte, durant «el sopar dels espectres», es converteix en desemmascarador de llurs secrets.

»A penes es comprèn, però, que Strindberg no s'adonés de la funció formal del seu personatge. Va concloure el segon acte amb el desemmascarament del desemmascarador, amb el suïcidi de Hummel; pel que fa al contingut, això privà l'obra del seu principi formal ocult. L'acte tercer havia de fracassar, car sense l'ajuda de l'èpica hauria hagut de produir novament el diàleg [...] la noia i l'estudiant en són els únics suports i, embriuxats tots dos per la casa dels espectres, ja no poden deslliurar-se'n per tornar a la dialogia. Aquesta conversa interrompuda per silencis, monòlegs, pregàries, erràtica i desesperada, *aquest final cruelment fallit d'una obra excepcional s'explica únicament per la situació transitòria que caracteritza aquesta dramaturgia: l'estructura èpica ja hi és, però recoberta encara per la temàtica i, per tant, lliurada al desenvolupament de l'acció.*»⁵

Ara bé, seria fàcil mostrar que l'encegament existeix més per la banda de Szondi que per la de Strindberg. Hipostatitzant el «subjecte èpic», clau de volta del seu sistema, el teòric no té prou en compte la flexibilitat i la plasticitat que el dramaturg confereix a Hummel, com a altres dels seus personatges «monodramàtics» –és a dir, que concentren tot el drama en la seva pròpia psique– d'acord amb la crisi d'*Inferno*: el Descobert de *Camí de Damasc*, Agnès, l'Oficial, l'Advocat i el Poeta d'*Un somni*, el Senyor de *Tempesta*, el Caçador de *El camí ral*, etc. De fet, el subjecte de la dramaturgia subjectiva de Strindberg no és simplement èpic. De manera semblant al somniador, que és alhora somiant i somiat, es desdobra i és, ara i adés, i fins i tot simultàniament, èpic i dramàtic. Heus ací el doble error de Szondi sobre *La sonata dels espectres* de Strindberg: no voler concebre un subjecte escindit, alhora èpic i dramàtic, i considerar com a fracàs allò que era simplement l'o-

5. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 42-43. Subratllo jo, J.-P.S.

riginalitat i, als nostres ulls, la modernitat del tercer acte de l'obra: «aquella conversa, aturada per silencis, monòlegs i pregàries». En resum, aquell final de l'obra en forma d'obertura pròpiament lírica. No sembla pas que Szondi sigui conscient de la importància del lirisme, al costat del dramatisme i l'epicitat, en les estructures dramàtiques modernes.

A Szondi, que pretén, a mitjan anys cinquanta, que *Un somni* no és de cap manera un joc d'homes amb homes, és a dir, un drama, sinó un joc èpic *sobre* els homes», sentim la temptació de respondre-li que aquest treball obre, al contrari, el camí a totes aquelles obres que conformaran plegades un joc –èpic– sobre els homes, un joc –dramàtic– dels homes entre ells i un joc –líric– en què cada home, cada subjecte, exhala la seva pròpia subjectivitat.

El tercer i últim exemple que voldria donar d'aquestes distorsions dramàtiques induïdes pel prejudici de Szondi a favor del «tot èpic» està relacionat amb la seva anàlisi de *Sis personatges en busca d'autor*. Titllant justament l'obra mestra pirandelliana de «crítica del drama», i fins i tot d'«autodescripció de la història del drama», Szondi creu poder constatar que l'obra continua essent «una obra dramàtica, no pas èpica», que la «temptació d'una conclusió pseudodramàtica subsisteix constantment» i que, com en tota obra dramàtica, el teló [...] acaba, malgrat tot, caient». L'argumentació es basa en la dualitat de capes de la temàtica de l'obra:

«Una de dramàtica (el passat dels sis personatges), però que ja no és capaç de constituir cap forma. La segona capa, en canvi, en la seva relació amb la primera capa èpica, ho aconsegueix: l'aparició dels sis personatges enmig de la companyia que assajava i la temptativa de realitzar llur drama.»⁶

Si seguim l'anàlisi de Szondi, el dramaturg opta pel compromís: es nega a «destruir fins al final» la «dimensió dramàtica»; tria un final dramàtic en *trompe l'œil* en què «els dos ni-

6. *Ibid.*, p. 100.

vells dramàtics, la dissociació dels quals constitueix el principi formal de tota la peça, conflueixen al final de l'obra. El tret mata el noi tant en el passat de la narració, evocat pels sis personatges, com en el present escènic dels actors que representen l'obra». Una vegada més, la *Teoria del drama modern* raona en termes de superació –o d'impossibilitat de produir aquesta superació– de la dramaticitat per l'epicitat, quan caldria contemplar la possibilitat de posar en tensió de manera fecunda –la mateixa que organitza Pirandello al llarg de tota l'obra, fins a l'efecte irònic final de la doble mort del noi– la dramaticitat, l'epicitat i el lirisme.

De fet, la *Teoria del drama modern*, tan útil per a la comprensió de les modificacions del drama modern i contemporani, suposa un problema quan pren una decisió, de manera explícita o implícita, sobre el sentit últim d'aquestes modificacions. En l'entrellat del llibre posthegelià i postlukàcià de Szondi s'hi han esquitllat les posicions del Brecht de finals dels anys vint i trenta, herald de la forma èpica del teatre, però també, contradictòriament, les d'un Adorno que tan sols concep el «futur» de la forma dramàtica com allò que ell anomenarà, parlant de *Final de partida*, una «autòpsia dramaturgica». En ambdós casos, es tracta d'una liquidació de la forma dramàtica, tot i que Brecht té, respecte d'Adorno, el mèrit de voler obrir una nova era del teatre:

«Aparentment, si afirmem que el drama ja no pot millorar-se i exigim que es liquidi, tindrem a favor nostre només el sociòleg. Ell sap que hi ha situacions en què les millores no serveixen per a res. La seva escala de valors no va de 'bo' a 'dolent' sinó de 'cert' a 'fals'.»⁷

I el sociòleg –en realitat, el marxista– Fritz Sternberg respon a Brecht:

7. Bertolt Brecht, «No hauríem de liquidar l'estètica?», a *Écrits sur le théâtre*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2000, p. 110.

«Si sou del parer que cal liquidar absolutament el teatre vell, que és un assumpte greu i no pas causat per un possible dèficit de «grans homes» en aquesta època, llavors tan sols hauríeu de poder pronunciar la paraula “drama” a condició que es portés a terme un canvi dels temes i les formes. Si no us entenc malament, el terme “èpic” que afegiu a la paraula “drama” ha de donar compte d’aquest moviment.»⁸

L’aproximació szondiana a la crisi del drama ens és preciosa avui en la mesura que va saber, tot retenint-ne els principis socioestètics, emancipar-se del component dogmàtic del pensament del seu mestre Lukács: la seva condemna del decadentisme, del formalisme, de totes aquelles «riques experiències» sobre la forma del teatre a les quals es consagra la *Teoria del drama modern*. La nostra pròpia aportació –en aquest LÈXIC i altres coses– serà més fructuosa com més aconseguïxi desempallegar-se de la influència ideològica a la qual encara sucumbeix la teoria szondiana.

Bàsicament, es tracta –repetim-ho– de bandejar la idea que l’horitzó –el *final*– del teatre dramàtic hauria pogut ser el teatre èpic (com el del capitalisme havia de ser el comunisme). No és necessari repudiar el marxisme, ni tampoc l’enfocament socioestètic del teatre modern i contemporani. Ben al contrari, n’hi ha prou de fer-se preguntes sobre certs rebutjos «ideològics» de pensadors marxistes del teatre, molt diferents d’altra banda entre si, com ara Lukács, Brecht, Adorno i Szondi, i dur a terme una reavaluació dels objectes rebutjats: principalment, la «dramaticitat» (no mediatitzada per l’«epicitat») i el seu col·lari, la subjectivitat, polèmicament rebatejada com a «subjectivisme». Com si el manteniment de la relació intersubjectiva i, sobretot, la crida a la intrasubjectivitat, a l’*íntim*, tan presents en el teatre del segle xx, de Strindberg a Adamov o a Sarah Kane, significuessin indefectiblement una regressió a l’individualisme, l’apoliticisme, en poques paraules, el teatre «burgès».

8. «Nota de conclusió» del filòsof marxista Fritz Sternberg a l’article de Brecht citat més amunt, cf. *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, nota 6, p. 1135.

En aquest respecte, la crítica del marxisme, tal com ha pogut ser duta al terreny del teatre per Sartre –més lúcida i pertinent en les seves reflexions que en la seva tasca de creador– i per Barthes, pot ser-nos de gran utilitat. Aquesta crítica té com a objectiu reconciliar un teatre autènticament polític amb una dramaturgia de la subjectivitat, de l'íntim,⁹ i proposar la combinació d'un teatre cívic, públic, és a dir, del *procés*, amb un teatre de la *Passió*, en el sentit mallarmià del terme: «l'únic drama humà, el de la Caiguda i de la Redempció, la Passió de l'home».¹⁰

Pràcticament superposables, la declaració de Sartre i la de Barthes denuncien amb força el cul-de-sac del marxisme sobre la subjectivitat al teatre i, de manera més àmplia, en el terreny de l'art:

«Hi ha una insuficiència molt evident en el punt de vista èpic: Brecht no va resoldre mai –i d'altra banda no tenia per què fer-ho, no era feina seva–, en el marc del marxisme, el problema de la subjectivitat i l'objectivitat i, en conseqüència, no va saber atorgar en la seva obra, a la subjectivitat, el lloc que ha de tenir.»¹¹

«Hi ha una mena de dimissió de les obres modernes enfront de la relació interhumana, interindividual. Els grans moviments d'emancipació ideològica –podem dir, parlant clar, el marxisme– han deixat de banda l'home privat [...]. Ara bé, és ben sabut que en aquest aspecte hi ha encara un desgavell, hi ha encara alguna cosa que no va a l'hora: mentre hi hagi «escenes» conjugals hi haurà preguntes per fer al món.»¹²

9. He dedicat dues obres a la intimitat –que és el contrari de l'intimisme– en el teatre: *Théâtres intimes*, citat a la nota 4 d'aquesta introducció, i *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, col·l. «Villégiatures», 1995.

10. Stéphane Mallarmé, citat per Claudel, carta a Suarez de febrer de 1908.

11. Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, textos triats per Michel Contat i Michel Rybalka, París, Gallimard, col·l. «Idées», 1973. [Traducció catalana de Jaume Melendres: *Un teatre de situacions*. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1993, p. 131].

12. Roland Barthes, «Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette», *Les Cahiers du Cinéma*, núm. 147, setembre de 1963.

En realitat, la utopia sartriana d'un «teatre dramàtic força proper a l'èpica i que no sigui burgès» està més que mai a l'ordre del dia. Dramatúrgies considerades avui essencials –em refereixo al teatre de Bond, Bernhard, Koltès, Müller, Kane, etc.– s'esforcen a conjugar de la manera més estreta possible, sense que mai no se subordini el primer al segon, el règim de l'*escena* dramàtica (de la relació catastròfica amb l'altre i amb ell mateix) i el del quadre epicolíric (pel que fa a la societat, al món, al cosmos).

D'aquestes constatacions se'n desprèn que, siguin quines siguin la pertinència i la utilitat dels conceptes szondians com els de «drama absolut» o de separació en la dramatúrgia en crisi, de l'objectivitat i de la subjectivitat, o de «subjecte èpic», la crisi del drama avui ja no pot ser concebuda i representada com un procés dialèctic on, a través d'un període de transició i d'experiències formals, el drama antic acaba per donar a llum –en una fusió neohegeliana de forma i contingut– al teatre èpic modern.

Però pot ser això un motiu de renúncia al concepte de «crisi» al voltant del qual s'articula tota la teoria szondiana del drama modern? Les decepcions i il·lusions de la postmodernitat –espai dels «possibles» que ja existien amb anterioritat, espai que pretén tancar aquest indret massa obert, massa movedís, massa «crísic» i «crític» de la modernitat– ens inciten, al contrari, a seguir fent treballar aquest concepte de crisi dins la poètica del drama. Però substituïnt la idea d'un procés dialèctic amb un inici, i sobretot, un «final», per la idea d'una crisi *sense fi*, en els dos sentits de la paraula. D'una crisi permanent, d'una crisi sense solució, sense horitzó preestablert. D'una crisi en imprevisibles línies de fuga.

El concepte de rapsòdia –de *pulsió rapsòdica* a l'obra dins la forma dramàtica–, que he posat a prova aquests darrers vint anys, prova de donar compte de l'embranchida de l'escriptura dramàtica cap a *la forma més lliure* (que no és l'absència de forma). El teatre, el drama que força les seves pròpies fronteres, que surt de si mateix, que es desborda per tal de sortir de la pell d'aquell «bell animal» on, des del seu origen, se l'ha volgut

recloure. El teatre, el drama que mira cap a la novella, cap al poema, cap a l'assaig a fi d'alliberar-se del que sempre ha estat la seva maledicció: la seva condició d'art «canònic». El teatre, el drama que aspira a esdevenir «acanònic per excel·lència» –per reprendre el qualificatiu que Bakhtin atorga a la novella però denega, potser erradament, a la forma dramàtica.

Abordem la crisi de la forma dramàtica¹³ en aquest LÈXIC principalment a través de les quatre crisis majors que s'hi inclouen:

Crisi de la faula, evidentment –és a dir, alhora dèficit i fragmentació de l'acció–, que permet especialment l'eclosió de les dramaturgies actuals del «fragment», del «material», del «discurs». Crisi del personatge, que, en esborrar-se, en fer-se enre-re, allibera la Figura, el recitador, la veu. Crisi del diàleg, a l'empara de la qual s'inventa un teatre els conflictes del qual s'inscriuen al cor mateix del llenguatge, de la paraula. Crisi de la relació escena-sala, amb el qüestionament dins –i des de– el mateix text, del textocentrisme.

Treballant en aquest LÈXIC al si del nostre «Grup d'investigació sobre la Poètica del drama modern i contemporani» –representat aquí per més d'una vintena de signatures diferents (professors, doctorands, autors de teatre, etc.) en més d'una cinquantena d'articles–, sovint he pensat en certes reflexions de Pirandello que versen sobre allò que l'escriptor sicilià anomena «el sentit del contrari». M'ha semblat que la nostra feina de *poètics* tenia una analogia amb la tasca de «descomposició dramàtica» a la qual l'autor dels *Sis personatges...* va dedicar tota la seva existència. La poètica del drama modern i contemporani, com un *compendi de descomposició dramàtica*? Heus aquí una pregunta digna de reflexió.

Mentrestant, acolliu aquest LÈXIC com allò que realment és: un llarg treball col·lectiu (prop de dos anys), però en el qual

13. No seria absurd pretendre que aquesta crisi va començar abans d'Èsquil i que no hi ha cap motiu perquè s'acabi mai, tret que fos amb la mort del teatre, en la mesura que allò que ens importa, des del nostre punt de vista de *poètics* del drama modern i contemporani, és la seva *pertinència avui*.

cada participant, cada redactor conserva tota la seva autonomia, tota la individualitat d'assagista i, especialment, conserva el dret a contradir els altres sobre qualsevol punt concret. Es tracta de l'estat provisional d'una investigació en curs. No és pas un diccionari científic i objectiu –el de Patrice Pavis, remarcable, ha aportat molt a les nostres recerques, com també ho ha fet el dirigit per Michel Corvin–, sinó un simple *lèxic*, l'inventari *succint* d'algunes paraules clau que haurien de permetre avui orientar un estudi de les dramatúrgies modernes i contemporànies. Finalment, com que hem afirmat, de manera gairebé contradictòria, tant el nostre deute immens com la nostra actitud crítica envers la *Teoria del drama modern*, voldria cloure aquesta introducció en forma d'article sobre la «crisi del drama» citant paraules de Szondi, paraules que marquen el nostre acord amb l'essència del seu mètode socioestètic i que podrien servir d'epígraf tant al conjunt d'aquest LÈXIC com a cadascuna de les seves parts: «la història de l'art –recorda– no està determinada per les idees, sinó per la forma en què s'encarnen».

JEAN-PIERRE SARRAZAC

LÈXIC

Nota de l'autor: Els termes seguits d'un asterisc remetent a altres articles del mateix volum.

Les indicacions bibliogràfiques al final dels articles remetent a la bibliografia de les pàgines 189 a la 199.

Nota de la traductora: Com que els autors han pres l'opció de traduir tots els títols d'obres citades, hi hagi o no traducció publicada de l'obra en qüestió en francès, hem decidit, sempre que ens ha estat possible, seguir el mateix criteri en la traducció catalana d'aquest *Lèxic del drama modern i contemporani*.

Nota de l'editor: Les sigles dels autors que consten al final dels articles són desenvolupades a l'índex d'autors (p. 201-202).

acció(ns)

La crisi de l'acció es troba, per naturalesa, al centre de la crisi del drama, perquè aquest és «representació [...] d'acció» (Aristòtil, *Poètica*, capítol 6). Aquest és el fonament de la *mimesis*.*

Si la crisi de l'acció pren múltiples formes des de finals del segle XIX, per exemple amb el seu descentrament i, ja, el seu esmicolament amb Txèkhov, el «teatre estàtic» de Maeterlinck n'és una de les manifestacions més radicals, atès que tendeix a anul·lar-la, tallant de soca-rel allò que provoca la *dinàmica* de l'acte teatral. Actuar és «posar en moviment», com ens recorda Hannah Arendt basant-se en el llatí *agere*.

Ara bé, es pot concebre un teatre que sigui pura immobilitat? Maeterlinck, en l'anul·lació que preconitza, ha de substituir l'acció per un (dels) moviment(s) d'una altra naturalesa: moviment(s) «de l'ànima» al(s) qual(s) el teatre de finals del segle XIX, seguint Wagner, va buscar tant d'apropar-se: veritables accions interiors que són el motor d'un gran nombre d'obres dramàtiques del segle XX, de Strindberg a Duras o Sarraute i més enllà.

L'evolució multiforme del «drama», quan encara conserva, de vegades a contracor, aquest nom, al llarg del segle XX, pot llegir-se com la cerca de solucions a aquest problema: quins substituïts poden trobar-se de l'acció quan l'acció esdevé impossible? O quina expansió se li ha de donar?

Però quina és exactament aquesta acció que esdevé impossible, i per què ho esdevé? La possibilitat que s'allunya a finals del segle XIX és la de la «gran acció», segons el model que els tràgics grecs van imposar durant molts mil·lennis: una acció, primer projectada, s'inicia al principi de la peça i trobarà el seu acabament al final. Esquema ideal per la seva simplicitat (que de vegades complicarà la intriga), unitat i coherència –ordre–, del qual pot donar compte el model actancial a través de la relació direccional del subjecte a l'objecte.

El que esdevé visible a finals del segle XIX és que aquest ordre es veu minat: a la base mateixa de l'acció, el projecte, que suposa una voluntat, està soscavat. Actuar ha de començar per la voluntat d'actuar. La crisi de l'acció s'origina certament en la

crisi del subjecte, en les falles del jo i la seva capacitat de voler. Un cert nombre de dramaturgs de finals dels segles XIX i XX, de Txèkhov a Beckett, han convertit aquesta capacitat esdevinguda problemàtica en el tema mateix de les seves obres.

Què actua, llavors, en el drama, si la «gran acció» ja no és possible? Per respondre cal recórrer a la distinció establerta per Michel Vinaver entre els tres nivells en els quals pot copsar-se l'acció en una obra.¹ Aquests tres nivells determinen tres tipus d'acció, que potser no són de la mateixa naturalesa: l'acció de conjunt, l'acció de detall (el «detall» pot ser l'acte, l'escena, la seqüència, etc.), l'acció molecular (tal com es manifesta rèplica rere rèplica, o simplement a mesura que avança el text). En una obra «clàssica» (en el sentit ampli del terme), l'esquema de l'acció pot representar-se mitjançant una estructura en forma d'arbre, perquè les accions moleculars permeten construir les accions de detall que, per si mateixes, convergeixen cap a l'acció de conjunt.

Allò que el drama modern i contemporani duu a terme, sota diverses formes, no és necessàriament la supressió de l'acció de conjunt, sinó principalment la desconexió entre aquests tres nivells (o de vegades entre dos d'aquests nivells). L'acció de conjunt, quan es manté, canvia de sentit i esdevé, segons el cas, llunyana, fantasmagòrica o purament interior, amb una aparença aleatòria –poques vegades el resultat d'un projecte, d'un pla preestablert, d'un engranatge necessari (que caracteritzava allò que Vinaver anomena «obra-màquina»).

A *Fi de partida* de Beckett, a la pregunta «Què passa?», que és pròpiament la de l'acció (sobretot des del punt de vista de l'espectador), Clov respon «Alguna cosa segueix el seu curs»: es tracta, simplement, de la vida... Un programa que no es realitza millor enlloc més que en *Dies feliços* i que el «Teatre de la quotidianitat» continuarà, de manera menys radical i amb mitjans molt diferents.

L'acció de conjunt, quan no es redueix a aquest «viure», és més aviat el resultat, que pot constatar-se *a posteriori*, d'un procés en el qual el subjecte és actuat més que no pas actua. Una

1. *Écritures dramatiques*. Arles: Actes Sud, 1993. (N. de la t.)

línia que acaba per separar-se del flux caòtic de la quotidianitat. L'acció està necessàriament lligada al sentit. La falla,* com a seguit d'accions, és el que té sentit, i això és el que Brecht mantindrà amb fermesa. En l'escriptura moderna direm, com Vinaver, que hi ha un «impuls cap al sentit». Aquest, com l'acció, no existeix abans de ser produït per i dins de l'escriptura.

Les accions de detall, quan encara són identificables, esdevenen autònomes a la vegada que el text es fragmenta en seqüències, en «trossos» que són a la vegada autònoms, fins als casos extrems que representen per exemple determinades obres de Botho Strauss, en què «l'obra» sembla existir només com un seguit d'obretes breus (*El temps i l'habitació* i, encara més, *Les set portes*, subtítulada «Bagatel·les»). L'acció deixa de ser unitària i esdevé serial. El model pot ser també la variació musical sobre un tema més o menys donat. *Germania 3* de Heiner Müller és una *suite* calidoscòpica de variacions sobre la història alemanya i europea des de la Segona Guerra Mundial on personatges i situacions canvien en cada seqüència, anul·lant tota possibilitat de construir una acció de conjunt, tret que considerem que es tracta del moviment mateix, caòtic, de la història. L'acció seria en aquest cas allò que produeix el muntatge* de les accions de detall (a les quals s'afegeixen textos no dramàtics), un efecte de la força del muntatge sobre l'espectador, una dimensió (la de l'espectador) que mai no hauria de separar-se d'una reflexió sobre l'acció.

En nombroses obres, són aquestes microaccions les que tendeixen a aparèixer en primer pla. Prolifereixen i el text ja només actua a nivell molecular, en un engrandiment, com passa amb un microscopi, del present, que difumina i pot tornar imperceptible –si no és amb posterioritat, eventualment– tota línia, tot dibuix de conjunt i fins i tot les accions de detall. Es desenvolupen en dues direccions oposades: la paraula-acció i les accions físiques.

El principi canònic (d'Aubignac, Corneille) segons el qual al teatre la paraula actua, reprès per Pirandello, en un article de 1899 sobre «l'acció parlada», com a constitutiva de la forma dramàtica, s'ha exacerbat en les dramaturgies contemporànies sota la força de l'autonomització de les microaccions. Aquesta noció de paraula-acció, de fet designa un conjunt de fenòmens

complexos i probablement oposats: adés figures perfectament identificables amb els mitjans de la lingüística i de la pragmàtica (segons el model, principalment, dels enunciats performatius) o amb ajuda de les «figures textuais» vinaverianes (atac, defensa, esquivament, resposta, moviment envers), adés un moviment més difús creat per la paraula, la cara privilegiada de la qual és la interacció (entre els personatges).

Les accions físiques –caldria examinar aquí l'evolució de la noció stanislavskiana (que semblava pensada per al mimetisme naturalista) en Grotowski o Barba– proliferen a l'espai obert dos segles abans per Diderot amb la pantomima. Es despleguen en un territori en què el teatre i la dansa avancen l'un cap a l'altre fins que es barregen, com en els espectacles de Pina Bausch o Alain Platel, i on l'acció es torna moviment* (i de vegades, el moviment, acció). Generalment limitades al treball de l'escena i de l'actor (és a dir, al treball del director), pot ser que se'n faci càrrec l'escriptura.

Potser aquí és difícil mantenir el nom d'acció i caldria, més aviat, com en els casos igualment extrems dels purs tropismes textuais, interns o externs, portats per la paraula (*Ànsia*, de Sarah Kane), parlar d'un «principi actiu» difús, d'una «energia» –que caldria relacionar amb el ritme*–, que mantenen aquestes obres dins d'una forma dramàtica que contínuament amplia els seus límits.

Dir que preval el present del text en l'ordre del seu desenvolupament és tornar al present de l'escena i al joc. Recuperant l'ambigüitat original –en grec *prattontes*, literalment, «éssers en acció», que poden fer referència d'igual manera, i de vegades indistintament, als «actants» i als «actors»–, Denis Guénoun, a *El teatre és necessari?*, avança que, si bé el desenvolupament de la *mimesi* insisteix en els primers, presenciem avui el «retorn» dels segons, els «personatges actius» que s'esborren darrere els «actors actius». I sens dubte un cert nombre de textos contemporanis afebleixen el «personatge» fins a dissoldre'l, delegant l'acció en l'actor. Tanmateix, sembla que altres, tot conservant un cert nivell de ficció, no fan desaparèixer completament ni el personatge* ni les seves accions pròpies i que el joc de l'actor segueix recolzant llavors en aquesta aparença (podríem dir,

fins i tot, en aquest simulacre) de ficció i de representació mimètica d'«accions reals» dutes a terme davant dels nostres ulls. Allò que caracteritza un gran nombre d'escriptures d'avui és que se situen en l'articulació d'una dramàticitat, diguem-ne mimètica, i del joc de futur; dit altrament, que aquesta dramàticitat, que encara s'aferra, de vegades per un fil, a la *mimesis*, està destinada a articular-se en un joc que se n'alliberarà.

J. D.

ARENDT, 1983; ARISTÒTIL, 1980; BARBA, 1999; DANAN, 1999, 2004; GUÉ-
NOUN, 1997, MAETERLINCK, 1986; MARINIS, 1999; PIRANDELLO, 1977; ÜBERS-
FELD, 1996; VINAVER, 1982 i 1993.

adreça

La noció d'adreça (*adresse*) permet determinar el destinatari del discurs teatral. El terme en si mateix és d'utilització recent, tant pel que fa a l'estudi del text dramàtic com a l'anàlisi de la seva representació. L'aparició del terme es desprèn d'una nova aproximació al procés comunicatiu (R. Jakobson), estesa a l'intercanvi teatral (A. Ubersfeld).

Avui és possible distingir diferents tipus d'adreça. L'adreça interna designa el personatge o personatges entre els quals s'esdevé el diàleg sobre l'escena, dins de la ficció. L'adreça externa apareix quan el personatge* dirigeix el seu discurs al públic, ja sigui dins el quadre d'un diàleg (en un apart, per exemple) o bé en el cas d'un monòleg.* En aquest darrer cas, parlarem de monòleg adreçat. El conjunt forma el sistema d'adreça del text dramàtic, dins del qual les dues formes d'adreça poden combinar-se o dissociar-se.

L'expressió «adreça al públic», que caracteritza la primera ocurrència del terme dins el lèxic teatral de Patrice Pavis, designa un significat peculiar de l'adreça externa: la ruptura deliberada de la ficció per un actor que s'adreça directament al públic. L'adreça al públic, freqüent en les formes antigues com la farsa, els pròlegs o la comèdia, està bandejada de tot sistema dramàtic basat en la

il·lusió teatral. Diderot, adreçant-se al dramaturg: «Heu pensat en l'espectador, [l'actor] s'hi *adreçarà*. Heu volgut que us aplaudeixin, ell voldrà que l'aplaudeixin; i ja no sé què serà de la il·lusió».

De manera contrària, en el teatre èpic,* figura entre els mitjans de distanciació del drama. Efectivament, amb Brecht, l'adreça directa al públic és reivindicada amb una finalitat didàctica, i aquesta ha de generar un distanciament de la ficció alhora que una actitud reflexiva per part de l'espectador. Es porta a terme ja sigui per mitjà de parts corals* (pròlegs, epílegs, *songs*) que desenvolupen el comentari* de la faula o bé dins mateix del diàleg per mitjà del discurs dels personatges. A partir dels anys cinquanta, l'ús de l'adreça al públic s'amplia a altres estratègies estètiques i/o dramàtiques. En la majoria de casos, es tracta d'una forma de denúncia de la ficció, que refereix irònicament el teatre a si mateix, com en el cas de Beckett, Adamov o Ionesco. Aquesta forma, duta a l'extrem, pot esdevenir un agent de provocació (Peter Handke: *Insults al públic*), i fins i tot d'imprecació (Thomas Bernhard).

En les dramàtiques immediatament contemporànies, la qüestió de l'adreça adquireix més importància com més ample esdevé el seu ús, especialment en relació amb el desenvolupament de les formes monologades. Dins del monòleg, l'adreça interna i l'externa es contaminen, posant en discussió les fronteres de la ficció. De manera paral·lela, en la mesura en què l'adreça intervé en el marc de sistemes dramàtics com més va més heterogenis i desconstruïts, esclatats i oberts, la delimitació de l'adreça resulta sovint difícil d'establir i constitueix una qüestió central en el pas del text a l'escena.

Finalment, més enllà de l'estricta consideració de la relació dramàtica amb el públic, es planteja la qüestió de l'adreça en sentit ampli. Per Denis Guénoun, tot el teatre ha d'estar adreçat, i es defineix com el «aquell joc d'existir que llança als ulls el llançar-se d'un poema».

F. H. i C. N.

DIDEROT, 1996; GUÉNOUN, 1997; JAKOBSON, 1963; PAVIS, article «Adresse au public», 1996; UBERSFELD, 1978.

bell animal (mort del)

La crisi de la forma dramàtica que marca l'emergència de la modernitat al teatre és potser en primer lloc una crisi de la faula:* des d'aquest punt de vista, tot transcorre com si el drama s'hagués donat treva, des de finals del segle XIX, fins a sortir de la pell d'un «bell animal» on se l'ha volgut tancar des dels seus orígens. En la *Poètica*, Aristòtil compara el *mythos*, concebut com «el principi i l'ànima de la tragèdia», amb «un ésser viu «la bellesa [del qual] resideix en l'extensió i en l'ordenació». Aquesta imatge manllevada de la biologia s'inscriu en una anàlisi pragmàtica de «l'extensió» de la peça teatral, limitada per tal que l'espectador pugui seguir-la. Sobretot, la metàfora del «bell animal» implica una concepció de la faula com a totalitat ordenada, un ordre garantit per una regla d'encadenament lògic constantment recordada al llarg de la *Poètica*. A la simple successió cronològica que funciona en les cròniques, Aristòtil oposa així històries tràgiques que «han [...] d'estar centrades en una sola acció, que constitueix un tot i avança fins a completar-se, amb un començament, un punt mitjà i un final, perquè, semblants a un ésser viu que constitueix un tot, produeixin el plaer que els és propi». La història, definida d'aquesta manera per la successió ordenada d'un començament, un punt mitjà i un final, esdevé un model de completesa, capaç de construir la diversitat dels esdeveniments representats en una totalitat intel·ligible. Aquesta estètica de la «concordança», segons la fórmula de Paul Ricœur, amaga una actitud alhora pragmàtica i essencialista: la preocupació pel «plaer» de l'espectador va acompanyada d'una substancialització de la forma dramàtica, que marca la seva comparació recurrent amb un «ésser viu» dotat d'una finalitat que li és «pròpia». És a partir de llavors que es pot llegir la regla d'encadenament lògic formulada per Aristòtil, com una mena de necessitat orgànica que garanteix la unitat quasi fisiològica de l'obra de teatre. La imatge del «bell animal» s'inscriu així en un paradigma organicista que constitueix una de les metàfores centrals de l'estètica occidental. Aquesta imatge original, que va esdevenir unitat d'acció* en l'època clàssica, ha

acompanyat i limitat a la vegada el desenvolupament del drama.

Així, subvertir l'estètica clàssica és intervenir en el lloc metafòric on s'elabora una concepció organicista de l'obra de teatre. Per això, Jean-Pierre Sarrazac oposa al «bell animal» de la *Poètica* «l'estranya bèstia, meitat gatet, meitat xai» que descriu Kafka en «Un encreuament o un híbrid». Aquesta criatura quimèrica presenta la imatge d'un drama modern i contemporani el desenvolupament del qual deu menys a un model clàssic de composició que a una hibridació de les formes. El drama d'estacions tal com l'aborda Strindberg a *Camí de Damasc*, crònica dramàtica de la vida del Desconegut, deu menys al model de la tragèdia, per exemple, que a un principi de novel·lització* o d'epicització.* De la mateixa manera, *Del matí a la mitjanit* de Kaiser juxtaposa llocs heterogenis que dibuixen un univers fragmentat, i posa en perill la completitud orgànica del drama. Contra l'«obra ben feta», últim avatar del «bell animal» aristotèlic, l'evolució rapsòdica* del teatre contemporani posa en qüestió la idea de composició: muntatge* d'arxius al teatre document* de Weiss, juxtaposició de fragments* narratius i dramàtics a *La missió* de Müller, l'escriptura teatral obeeix a una lògica de descomposició. En aquest sentit, obres tan diverses com *Roberto Zucco* de Koltès, *Hamlet-Màquina* de Müller, les *Imprecacions* de Michel Deutsch o *Barbablava, esperança de les dones* de Dea Loher es llegeixen com a variacions sobre la mort del «bell animal». Una mort repetida incessantment, atès que produeix formes noves on la unitat esdevé heterogeneïtat, la continuïtat ruptura, l'harmonia dissonància.

H. K.

ARISTÒTIL, 1980; RICŒUR, 1983; SARRAZAC, 1981, 1995 i 1998; SCHAEFFER, 1999.

catàrtic (material)

Que el drama avui ja no sembla haver d'estar basat en els poders de la mimesi* ni en els de la catarsi, que ja no està reglat segons el model del «bell animal» aristotèlic, és ben evident.

Tanmateix, entre els materials* reciclats per l'escriptura teatral contemporània, descobrim la presència paradoxal d'elements que provenen del procés catàrtic: de totes passades, el temor, i de vegades, de manera més recent, la pietat.

Quan Aristòtil, al capítol sis de la *Poètica*, defineix la tragèdia, li assigna una finalitat que és la catarsi: «la pietat i el temor realitzen una depuració d'aquesta mena d'emocions». L'efecte específic de la representació tràgica («la depuració d'aquestes emocions») suposa l'entrada en acció de dues emocions («la pietat i el temor»), de les quals l'espectador se sentirà *depurat*. El teatre modern (postmodern) opera a partir d'aquestes dues emocions. Ja no les revisita en el context d'una forma canònica i amb un disseny catàrtic, sinó segons estratègies noves al si de dramaturgies profundament «acanòniques».

Des del seu origen, el teatre èpic de Brecht es basa parcialment en una «pedagogia de l'esglai». Tal com indica el títol de *Terror i misèria del III Reich*, la por és alhora l'element consubstancial d'un teatre que es basa en un fons de terror (i de misèria) històric, i la dada immediata d'una dramaturgia que té com a objectiu ensenyar a l'espectador a tenir por per controlar-la millor. Segons Heiner Müller, es tracta fonamentalment «de trobar el focus de por d'una història, d'una situació i d'uns personatges, i de transmetre'l al públic com un focus de por. Tan sols si és un focus de por podrà esdevenir un focus de força. Però si s'amaga o es recobreix el focus de por no es pot atènyer l'energia que se'n pot obtenir. Superar la por confrontant-s'hi. I no és possible desfer-se d'una angoixa acovardint-se'n». I Müller, que en el seu propi teatre porta l'esglai fins a l'extrem, observa: «Ara, podem tornar a posar tot això en relació amb Aristòtil, però ja és una dialectització, crec».

La paüra, l'esglai, el terror, i fins i tot el pànic, l'antic temor aristotèlic constitueix des de la dècada de 1930 un principi poètic actiu que fa esclatar el quadre cultural del drama. Artaud és, juntament amb Brecht, l'altre instigador d'aquest treball de la por. A fi de restaurar els poders del teatre, preconit-

za recórrer a l'antic fons de violència i de terror paroxíctic que rau en els mites i les tragèdies. És, declara en *El Teatre i la pesta*, «l'aterridora aparició del Mal que en els Misteris d'Eleusis es donava en la seva forma pura» que es tracta, per a «tot teatre veritable», de «retrobar».

Avui, el nostre disgust pel món s'expressa novament, i més que mai, a través d'un «estil pànic» (Sloterdijk), que es trama en una cruïlla, entre Aristòtil, Artaud i Brecht, però que supera alhora qualsevol herència per la brutalitat immediata d'un terror posat en joc sense parapet subjectiu ni barana estètica. Per a Bond, per exemple, la violència no presenta cap interès personal, «ni tan sols estètic». No s'utilitza tampoc «per crear una tensió dramàtica». En ret compte «simplement perquè es pugui identificar»: «quan la víctima veu una fotografia determinada, reconeix l'agressor i experimenta un xoc: aquest xoc del reconeixement és el que jo persegueixo». A través de «l'efecte-xoc», la por ja no es constitueix tan sols com el que *mostra*, sinó més aviat com el que *es mostra*. Algunes de les dramaturgies més recents ho demostren: en Kane o Mayenburg no es tracta tant d'escriure sobre el pànic o mitjançant el pànic, sinó més aviat *dins* del pànic.

Queda per saber si, a la manera del temor, d'altres materials catàrtics (postcatàrtics) travessen encara el teatre immediatament contemporani, especialment la pietat. Si el temor ha esdevingut, o ha tornat a esdevenir, un punt central de força per al drama, passa el mateix amb la pietat? En vista de les diferents dramaturgies contemporànies, sembla que hi ha sobre aquest punt un tractament desigual dels dos components de la catarsi antiga i que el temor constitueix el principal material catàrtic en el qual es basa el teatre modern, per bé que és sens dubte possible discernir en el corpus de textos i espectacles escrits des de la dècada de 1990, especialment pel cantó del teatre document* –pensem per exemple en *Rwanda 94* del Gropov– una voluntat de donar testimoni del sofriment d'altri, que, tot i no apel·lar necessàriament a la compassió directa de l'espectador, posa en joc, totalment o en part, aquesta pietat que tant de temps va estar al marge del drama. Un gest com

aquest constituïria, més enllà del pànic i la violència, una nova dimensió política del teatre de demà.

C. N.

ARISTÒTIL, 1980; ARTAUD, 1978; BOND, 2000; BRECHT, 2000; MÜLLER, 1991; NAUGRETTE, 2004; SLOTERDIJK, 2000.

catàstrofe

La noció de catàstrofe prové de l'estètica teatral clàssica. Corneille subratllava que no havia donat als personatges de *Nicomède* «cap designi parricida» a fi de treure de l'escena «l'horror d'un catàstrofe tan bàrbara». Per donar notícia d'una reticència semblant respecte d'una violència excessiva del desenllaç tràgic, Racine emprà el mot «catàstrofe» en el prefaci de *La Thébaïde*: «La catàstrofe de la meva obra és potser una mica massa sangonosa. De fet, gairebé no hi apareix cap actor que no mori al final». Aquests dos exemples mostren una familiaritat que ja no tenim respecte a la noció dramàtica de catàstrofe. Així, l'anàlisi de la seva evolució –dels seus trastorns– en el drama modern i contemporani implica alhora una definició i una reactualització.

A partir de la *Poètica*, la catàstrofe pot definir-se com un desenllaç on tenen lloc un capgirament i un efecte violent (*pathos*). El capgirament es produeix cap a la desgràcia, per la qual Aristòtil afirma una preferència que no és objecte de cap demostració, com si fos evident que el final funest d'una història és el que li confereix el seu caràcter tràgic. Davant d'aquesta manca d'explicació, pot avançar-se la hipòtesi que Aristòtil privilegia el capgirament funest perquè produeix un efecte violent, una «acció que causa destrucció o dolor», i associa d'aquesta manera les diferents «parts de la història» que distingeix la *Poètica*. Com que reagrupa les categories que Aristòtil situa al punt més alt de la seva estètica tràgica, la catàstrofe constitueix el lloc per excel·lència de la producció de les emocions tràgiques. La catàstrofe, que és el moment mateix de la desgrà-

cia, funda la paradoxa de la *catarsi*. Forma epigonal de l'ataràxia –l'espectacle del perill perseguit per posar a prova la comodat de l'espectador–, la catàstrofe és al centre d'una estètica de la recepció que correspon a allò que Hans Blumenberg anomena la «configuració del naufragi amb espectador». La por d'aquest naufragi explica les reserves de Corneille o Racine pel que fa a una catàstrofe que qualifiquen de «tan bàrbara» o de «massa sangonosa»: la seva reticència és testimoni d'una malfiança, comuna als dramaturgs de l'època clàssica, envers una catàstrofe tan destructora i dolorosa que no podria reduir-se a una interpretació assenyada.

La catàstrofe es pot estudiar també des de la perspectiva de les estratègies conclusives del text dramàtic. Aportaria, en termes hegelians, «una solució definitiva i completa» al conflicte* dramàtic i un «apaivagament» igualment «definitiu» a l'espectador. «La progressió irresistible cap a la catàstrofe final» que teoritza Hegel en fa el terme d'un desenvolupament lògic, en lloc d'un tancament del sentit. Des d'aquest punt de vista, sembla patir en el teatre contemporani una pèrdua de sentit radical que en posa en qüestió les funcions tradicionals i l'existència. Davant de l'esborrament i l'esclat de l'acció,* la fragmentació i la hibridació de l'escriptura, la catàstrofe, esdevinguda irrisòria o supèrflua, podria desaparèixer per sobreviure només en un segon grau. Al si d'un drama que ja no té solució, la catàstrofe funciona com una ressurgència citacional –*Catàstrofe* de Beckett– o com una imatge que es torna a omplir de sentit per un fenomen de metonímia semàntica: pura desgràcia, imatge de mort.

És precisament el fet de tenir en compte el sentit corrent de la paraula «catàstrofe» el que confereix tot l'interès a una reactualització de la noció. L'incendi que obre *La casa cremada* de Strindberg, la mort de la noia jove a partir de la qual Maeterlinck construeix l'acció d'*Interior* constitueixen desgràcies que ja s'han esdevingut quan s'alça el teló. Darrere aquestes catàstrofes, ja no finals sinó inaugurals, es juga allò que Jean-Pierre Sarrazac anomena «la *gran conversió* del teatre modern i contemporani». La catàstrofe passa a funcionar com un aspecte

previ, resemantitzada, en les *Peces de guerra* d'Edward Bond, per la ficció d'una explosió nuclear, o associada, a Müller, a una visió més general de la història com a successió de catàstrofes. A *Final de partida*, Beckett construeix també, a partir d'un desastre indefinit, una dramaturgia de *després* de la catàstrofe. Aquestes catàstrofes desplaçades, i consegüentment privades de tota capacitat conclusiva, prolonguen un capgirament fundador de la nostra modernitat dramàtica.

Més enllà de l'esgotament de la seva funció de desenllaç, la catàstrofe continua essent essencial al teatre perquè representa un canvi d'estat. Aquest sentit, derivat de la teoria matemàtica de les catàstrofes, permet reinterpretar l'obra homònima de Beckett. Mostra un director i un il·luminador que posen a punt una peça teatral que suscita que el director faci el comentari final següent: «Bé. Ja la tenim la nostra catàstrofe». Per «fer una desgràcia» cal una catàstrofe. Des d'aquest punt, pot dir-se que la posada en escena és una catàstrofe, i es pot preferir a la noció clàssica de conflicte la de catàstrofe, més operativa per capir els canvis d'estat que manifesten o comporten les paraules intercanviades dalt de l'escenari. Malauradament, pot succeir que el teatre no sigui catastròfic. Una absència de catàstrofe s'evidencia molt clarament amb l'avorriment, i eventualment la son, canvi d'estat que representa l'absència de catàstrofe.

H. K., C. N. i J.-L. R.

ARTISTÒTIL, 1980; BLUMENBERG, 1994; HEGEL, 1997; KUNTZ, 2002; SARRAZAC, 1989 i 2000a.

citació

Tant pel seu valor de repetició com per la força referencial, la citació s'oposa al caràcter absolut i primari del drama. Per això, Szondi l'exclou expressament de la seva definició del gènere, ja que la citació «faria retrocedir el drama a allò que cita» i suposaria doncs «l'existència de qui cita [...], de manera que

el drama es referiria a si mateix» com a una instància èpica. Pot afegir-se que, per poder ser un préstec *identifiable* amb vista a una recepció per part de l'espectador, la citació ha de ser, necessàriament, perceptible com un cos estrany en el context en què se cita, en ruptura amb aquest. Produeix un efecte d'heterogeneïtat que posa fi a la unitat orgànica de l'univers dramàtic i fa que es vegi com l'indret d'un arranjament, d'un muntatge.* Cal doncs relacionar la utilització més o menys massiva de la tècnica de la citació en el drama modern i contemporani amb la tendència a l'epicització,* observable des de finals del segle XIX.

Quan les citacions es posen en boca dels personatges, la seva força d'epicització queda molt dissimulada perquè l'origen de la repetició està localitzada a l'interior de l'univers dramàtic. Però fins i tot dins d'aquest dispositiu atenuant, la citació actualitza el seu context inicial i el posa en una relació sovint implícita amb el context que cita. Amb això apella a l'activitat interpretativa de l'espectador, que esdevé «tercer component de la relació dual, negociador i no hermeneuta» (Compagnon). En una primera fase, la citació amb intertext extern aporta en primer lloc un efecte de realisme, però serveix sovint, també, per sobredeterminar de cara a l'espectador les rèpliques dels personatges incapaços de verbalitzar-ho tot. Així, quan a *Les tres germanes* de Txèkhov, Maixa cita diverses vegades Puixkin sense comprendre per què «aquesta frase [li] balla pel cap des d'aquest matí», l'espectador està en disposició de veure el lligam manifest entre el text citat i la situació de Maixa. Al segle XX, percebem una tendència a llevar a la citació la funció de referencialització només en profit del valor de repetició. Aquesta tendència es fa particularment palesa quan la font de la citació forma part de l'univers fictici, com succeeix a la primera escena de *Plaça dels herois* de Thomas Bernhard, on Madame Zittel repeteix incansablement les paraules del difunt professor Schuster. La citació apareix llavors com a *gestus** social i s'inscriu com a acció completa en les estructures de poder de l'univers fictici. El personatge que cita deté un saber que imposa certa autoritat i que, com a tal, pot esdevenir una arma en la relació de força amb els altres. Però el recurs sistemàtic a la cita-

ció pot indicar també la dissolució del personatge que cita en la relació de fusió que manté amb la font citada. La dissolució del personatge comporta llavors també la dissolució de l'acció, perquè el personatge que cita tendeix a substituir la relació amb els altres per la seva relació amb el personatge absent que cita.

La tendència a l'epicització és obertament assumida quan la citació apareix fora de les rèpliques dels personatges. Emanava llavors d'una instància èpica que estableix una relació entre el drama i les fonts citades. La funció dominant és en aquest cas la referencialització, i la relació entre el text que cita i el text citat és en gran mesura constitutiva del sentit global de l'obra. És sobretot allò que succeeix amb el teatre document* que retorna el drama a una realitat social i política, però també amb les formes variades de la paròdia que estableixen un joc de paral·lismes i de contrastos amb fonts literàries.

Al costat d'aquesta integració efectiva d'altres textos dins la textura i/o l'estructura de les obres, podem considerar l'aportació conceptual brechtiana. D'una banda, el drama ha de presentar-se com una citació, com la repetició d'una acció passada el resultat de la qual és, preferentment, ja conegut pel públic. Brecht pretén així destruir la il·lusió per posar en evidència la condició real de la representació teatral i permetre a l'espectador fixar el seu interès apassionat en el desenvolupament i no en el desenllaç de la faula.* D'altra banda, el dramaturg ha de fragmentar l'acció en *gestus* socials recognoscibles i «fer per manera que els *gestus* socials puguin ser citats». Si Brecht veu en això la condició necessària perquè l'espectador «pugui fer intervenir el seu judici», Benjamin insisteix més sobre el valor pedagògic de la fragmentació del text en citacions potencials. Segons Benjamin, l'aprenentatge «de memòria» de la citació garanteix la comprensió progressiva: «Aquestes paraules serveixen, igualment, com a exercici, és a dir, serveixen per ser primer escrites i després enteses».

K. H.

BENJAMIN, 1969; BRECHT, 1972-1979; COMPAGNON, 1979; GENETTE, 1982; PAVIS, article «Citation», 1996; Szondi, 1983.

comentari

El lloc que ocupa el comentari dins del drama pot definir-se per antítesi: el comentari s'oposa a l'acció,* que fonamenta, des d'Aristòtil, la definició de la forma dramàtica. Per això, sembla que el comentari hagi d'irrompre dins del drama com un cos estrany, que no sabria trobar el seu lloc sense dificultats en la polifonia del diàleg: quina veu,* entre les dels personatges en acció, podria deslligar-se'n per comentar-la? En el segon número de *Théâtre populaire*, Barthes dóna una resposta a aquesta pregunta a través d'una reflexió sobre els «poders de la tragèdia antiga»: «El cor és la paraula mestra que explica, que deslliga l'ambigüitat de les aparences i fa entrar la gestualitat dels actors en un ordre causal intel·ligible. Podria dir-se que és el cor el que confereix a l'espectacle la seva dimensió tràgica, perquè ell, i només ell, és tota paraula humana, és el Comentari per excel·lència, és el seu verb el que converteix l'esdeveniment en alguna cosa més que un gest brut».

Barthes construeix el comentari com a noció dramaturgica a partir d'una marrada pel cor* antic. La rèplica final d'*Èdip Rei* ofereix un exemple famós de la seva «paraula mestra», desfent «l'ambigüitat» de les accions representades: «És l'últim dia de la vida el que ha de considerar qualsevol mortal i ningú no pot ser tingut per feliç abans de passar el terme de la seva existència sense haver patit cap pena».² La màxima del corifeu, que converteix la història d'Èdip en un relat exemplar, manifesta la primera funció del comentari: fer aparèixer l'exemplaritat de les accions amb la finalitat d'inscriure-les en un ordre intel·ligible. El comentari del drama per si mateix, tal com va elaborar-lo Pirandello, és també creador d'exemplaritat. El prefaci de *Sis personatges en busca d'autor* obre el pas del drama al metadrama* sobre el rebuig de personatges massa singulars: «Ja he afligit tant i tant els meus lectors amb centenars de narracions, que per què hauria d'afligir-los una vegada més amb el relat de les vicis-

2. Sòfocles, *Èdip Rei*, p. 106. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1996: Traducció de Joan Castellanos i Vila. (N. de la t.)

situds d'aquests desgraciats?». Les «vicissituds» singulars dels sis personatges seran substituïdes pel comentari del seu dama rebutjat, a l'origen d'una reflexió més general sobre el teatre.

Al final d'*Edip Rei*, la manera com el corifeu s'adreça a l'espectador —«Habitants de Tebes, pàtria meva, vegeu...»— manifesta una segona funció del comentari: guiar la interpretació de l'espectador. El comentari se situa en un entredós, entre el drama i el seu espectador, i aquesta situació d'intermediari genera dos usos contradictoris. El comentari pot imposar un sentit a l'espectador o incitar-lo a construir un segon comentari, que no sigui una simple redundància del que ha tingut lloc sobre l'escena. Barthes veu que opera en la tragèdia antiga una articulació d'aquest tipus entre el comentari del cor i el comentari de l'espectador: «El públic antic, el cor del qual no n'era més que una mena de prolongació espacial, se submergia dins l'acte tràgic, l'impregnava amb el seu comentari i en rebia cadascuna de les sacejades al centre mateix de la seva intel·lecció». Aquesta visió de la tragèdia antiga, no desproveïda d'idealització, prefigura la reflexió de Barthes sobre el teatre de Brecht, que el porta a col·locar el *gestus*,* indissociable del seu comentari, al centre de l'obra de teatre: amb Brecht, «l'exegesi de la faula» esdevé «la tasca principal del teatre». Per això el comentari abandona la seva situació al marge de l'acció i adquireix una condició central. Deixa de concebre's com a lloc d'afirmació d'un sentit per esdevenir el d'un examen contradictori de les accions: «les manifestacions gestuals», que són «molt sovint de gran complexitat i plenes de contradiccions», no són, per a Brecht, objecte d'una interpretació unívoca.

Finalment, l'anàlisi brechtiana del comentari assumit pel cor antic subratlla un últim punt. Al comentari de les accions representades, al comentari del drama per si mateix, s'hi afegeix una visió global del drama com a comentari del món. Presuposa aquesta concepció l'oposició establerta per Barthes entre el comentari antic i la situació del teatre de bulevard, que «ja no és col·lectivitat, sinó col·lecció de *voyeurs*'». El públic antic és el contrari del públic del teatre de *boulevard* perquè, seguint el cor, comenta alhora les accions tràgiques i els assumptes po-

lítics. Així doncs, un lèxic del drama modern i contemporani podria contenir tres formes de comentari: comentari de les accions, comentari del drama, comentari del món. En aquest marc, la qüestió de la veu que porta el comentari probablement no és la més aclaridora. La veu del cor no s'ha apagat del tot en el teatre contemporani: els cors de les *Peces de guerra* d'Edward Bond, que comenten més el món de l'espectador que les accions dels supervivents de la catàstrofe nuclear, en són un exemple. Sobretot, el fet que múltiples personatges* es facin càrrec el comentari no permetrà, si l'acció roman preponderant, l'emergència d'una veu organitzadora, subjecte èpic* o autor rapsode.* Els objectius del comentari s'articulen més aviat al voltant del seu objecte –el comentari, recau sobre accions, sobre el drama mateix o sobre altres textos, com en Heiner Müller?–, de la seva situació –entre el drama i el seu espectador?–, de la seva condició –al marge de les accions o al centre del drama.

H. K.

BARTHES, 1994; BRECHT, 1972-1979; PIRANDELLO, 1968; SARRAZAC, 2000a.

conflicte

A partir del sentit etimològic –el de «xoc»–, el terme de conflicte s'ha eixamplat. Ja no designa només l'instant precís de la col·lisió, sinó més generalment tota situació que posa en escena dues entitats antagonistes –dos individus, però també dos països en guerra o dos desitjos en el si d'una mateixa consciència–, ja sigui un xoc real o subterrani. Aquesta riquesa del drama és primordial. Dramatúrgicament, parlar de conflicte és remetre's a la noció de «col·lisió» dramàtica, extreta del *Curs d'estètica* de Hegel. La idea mateixa de col·lisió ens remet a un teatre de l'acció,* en què el desenvolupament de la falla segueix les diferents etapes d'una lluita. En aquest sentit, la història de la noció de conflicte seria la d'una lenta desaparició, que acompanya l'erosió de l'acció dramàtica. Tanmateix, si entenem el terme

conflicte en el seu sentit més ampli, sembla que les escriptures modernes i contemporànies continuen nodrint-se de tensions, d'oposicions i de lluites.

La noció de conflicte és estranya a la *Poètica*, que associa, a partir del model d'*Èdip Rei*, la composició de la faula* (*mythos*) a la *peripéteia* clàssica. Aquesta absència indica que la lluita interpersonal importa menys, als ulls d'Aristòtil, que el capgirament de la sort: la incertesa fonamental pel que fa al futur que deriva d'aquest capgirament és allò que funda la concepció aristotèlica de la tragèdia. Amb tot, el conflicte existeix al teatre antic, especialment en Sòfocles que, en una tragèdia com *Antígona*, ofereix un gran protagonisme a la rivalitat dels herois. El conflicte que oposa Antígona i Creont obre, per a l'espectador, una reflexió sobre els valors de la ciutat i fa néixer en ell preguntes ètiques sobre el comportament humà. D'una manera més general, el conflicte que instaura Sòfocles pot definir-se com posar en competència dos individus, oposats pel seu sistema de pensament o pel seu estat, però en què cadascun adopta un punt de vista justificable. És difícil triar entre els dos adversaris, difícil no entendre cadascun dels seus arguments, i la tragèdia es nodreix, precisament, d'aquesta dificultat.

Com a ressò de la lectura d'*Antígona* que obre el sisè capítol de la *Fenomenologia de l'esperit*, Hegel confereix una importància especial a la confrontació com a motor de la història tràgica. La síntesi de la subjectivitat i l'objectivitat que, al *Curs d'estètica*, caracteritza la poesia dramàtica implica efectivament una «acció de col·lisió»: l'objectivació de la interioritat dels personatges s'esdevé a través d'una acció que manifesta els seus punts de vista contradictoris. Aquesta acció, al terme de la qual ha d'abolir-se tota oposició, respon a una construcció particular que substitueix el capgirament aristotèlic: l'acció dramàtica tal com la defineix Hegel implica un «moviment total» que engloba el conflicte i la seva resolució. Aquest pas del capgirament al conflicte és essencial. El teatre del conflicte marca l'adveniment de la intersubjectivitat, i consegüentment del diàleg –de manera més concreta, de l'*agon*. Sobretot, darrere de la col·lisió dels punts de vista singulars que analitza Hegel es di-

buixa una oposició entre uns adversaris, uns caràcters que pre-existeixen a l'acció dramàtica. El *Curs d'estètica* situa així a l'origen del conflicte la caracterització dels personatges,* que Aristòtil subordinava a l'estructura del capgirament. Els personatges esdevenen aleshores campions d'una causa o d'un camp: el seu enfrontament, més enllà de la singularitat, qüestiona sistemes de valors oposats.

L'esquema hegel·lià és qüestionat per la crisi del drama modern, de la qual Szondi troba els primers símptomes pels volts dels anys 1880. Les escriptures de tombant de segle exploren formes en què els personatges perden la seva condició d'herois i es dissolen, en què l'acció ja no té un paper preponderant. Aquesta evolució convida a replantejar-se el lloc que ocupa el conflicte en la forma dramàtica. Quan encara existeix, el conflicte es concentra, de fet, en coses petites, les lluites d'on neixen la «tragèdia quotidiana» de Maeterlinck, o les relacions de força dins la parella en *Pare* o *La dansa de mort*. La lluita interpersonal deixa lloc, en una obra com *Camí de Damasc*, a una exploració intrasubjectiva, tot lliurant l'escena a les insuperables contradiccions d'una consciència. Els personatges de Strindberg també se'ns mostren després del conflicte, novament conjugal a *Tempesta*, ja vençuts, després d'haver lliurat la seva batalla. En resposta a aquesta crisi del drama, i a la dissolució de la col·lisió dramàtica que l'acompanya, Szondi posa l'accent en les dramaturgies èpiques de Piscator i Brecht, que conviden a repensar la definició del conflicte. Plantejat com a esdeveniment intersubjectiu en el drama de tipus hegel·lià, el conflicte podrà designar en canvi, en el teatre èpic,* un antagonisme que enfronti ja no solament individus sinó grups, classes socials o nacions en guerra.

El drama social de Hauptmann ja constitueix un intent de representar les condicions econòmiques i polítiques que regeixen la vida dels individus. Però una representació dramàtica d'aquest estat d'alienació, remarca Szondi, implica «inventar una acció que faci que aquestes circumstàncies siguin presents». A *Els teixidors*, aquesta acció pren la forma d'una oposició entre el grup dels teixidors revoltats i el dels explotadors. Però aquest conflicte és secundari respecte al tema de l'obra,

les condicions de vida del poble obrer. És que la imatge dels obrers darrere de la seva feina de teixidors suscita una representació més pictòrica que dramàtica: el terreny lingüístic que mediatitza la situació dels teixidors ja no és el diàleg, sinó un equivalent verbal del quadre,* la descripció o la hipòtesi. La reintroducció del conflicte, que també és la del diàleg, apareix per això en *Els teixidors* com un artifici a través del qual Hauptmann reinjecta negativitat al seu tema –revoltar-se contra la pròpia condició, contra allò que s'és– a fi de tornar a engegar el funcionament dialèctic del drama tal com el concebia Hegel. Però, com que aquest procediment no s'adequa al tema tractat, el conflicte de *Els teixidors* no es resol al final de l'obra, el desenllaç obert de la qual, lluny de saldar la sort de la classe obrera, escapa al model hegel·lià de la resolució final.

Pel que fa al drama social de Hauptmann, el teatre de Brecht marca un canvi estructural. Brecht atrau l'atenció de l'espectador sobre «el caràcter problemàtic de les relacions interhumanes», i Szondi recorda que «la forma del drama les considera no problemàtiques». Des d'aquest punt de vista, *A la jungla de les ciutats* es llegeix com un intent d'aclarir dos elements fonamentals de la forma dramàtica, a saber, la relació interhumana i el conflicte. Allà on el drama les considera condicions *a priori* –«no problemàtiques»–, Brecht opera una desconstrucció, i se les replanteja en les seves condicions de possibilitat. La relació interhumana, fonament del drama, es troba qüestionada pel conflicte, motor de l'acció dramàtica, principi dialèctic que dona a la relació interhumana la seva forma i configuració dins del drama. Aquesta anàlisi, en el sentit científic de dissociació experimental, transforma el conflicte en combat, juxtaposició de les figures d'una lluita en què els adversaris proven –o almenys aquest és el projecte de Shlink– de mesurar-se en els seus respectius valors absoluts. D'aquest conflicte sense motiu, emparentat amb el combat de boxa, en neix la idea que la relació interhumana no és evident ni dalt de l'escenari ni al món. La lluita que oposa els adversaris en *A la jungla de les ciutats* és també un conflicte sense «sortida» ni «explicació» final. Negant-se a donar una solució al conflicte de Garga i de Shlink,

Brecht fa una segona crítica de l'esquema hegelian que inclou de la mateixa manera l'escenari i el món: *A la jungla de les ciutats* insisteix a desconstruir un desenllaç en forma de resolució, i ensenya l'espectador a malfiar-se de tota revelació final d'un sentit.

D'aquesta manera, isolats, dissociats, la relació interhumana i el conflicte esdevenen els objectes d'una escena èpica que els posa en crisi. En la línia de Piscator, el teatre document* de Weiss enllaça l'acció escènica amb les forces que actuen en la història. La temàtica històrica esdevé el principal protagonista, com ho demostra el conflicte real, que enfronta dues nacions, al *Discurs sobre la gènesi i el desenvolupament de la interminable guerra d'alliberament del Vietnam*. En Weiss, es tracta d'una concepció del conflicte propera a la de Clausewitz: «Quan el conflicte esclata, el concepte desenvolupa les seves potències, es manifesta com una força que ja no queda lliurada a si mateixa de manera immediata, sinó que existeix i esdevé real mediatament a través de l'intermediari dels antagonismes reals», comenta Pierre Naville al prefaci del *Discurs*. Weiss projecta el seu laboratori dalt de l'escenari, convertit en el lloc d'exposició d'un material d'arxiu dialectitzat. El conflicte implica forces que sobrepassen l'individu, i torna a ser el tema de l'obra. Deixa de ser principi motor de la forma dramàtica per esdevenir conflicte real, vehiculat per una estructura que ja no és orgànica, sinó feta de muntatges, de paral·lelismes, de ruptures.

Si la crisi de la forma dramàtica condueix a replantejar-se la noció de conflicte, no es tracta només d'un canvi qualitatiu, d'un simple pas de la col·lisió dels herois tràgics als microconflictes del teatre de la quotidianitat o als conflictes de grups en acció en el teatre èpic. Històricament, el naixement del teatre èpic coincideix certament amb l'intent de representar un conflicte social més que no pas interpersonal. El conflicte real efectua llavors la seva entrada sobre l'escenari, per oposició a la col·lisió dramàtica, concebuda com una lluita ideal, una oposició abstracta. Per això continuem parlant de conflicte en les escriptures contemporànies, com si la necessitat que sent el teatre de plasmar la violència del món li assegurés la supervivència: relacions de força en la parella, conflictes socials i polítics, guer-

res, alienació moderna, la forma dramàtica es nodreix ample-
ment, encara, d'aquests combats quotidians. Però el teatre èpic
marca també un canvi estructural: de principi dialèctic formal,
el conflicte esdevé l'objecte veritable de l'obra, i demana ser
considerat per si mateix.

L. G., H. K. i D. L.

ARISTÒTIL, 1980; CLAUSEWITZ, 1955; HEGEL, 1941 i 1997; LESCOT, 2001; SA-
RRAZAC, 1989; SZONDI, 1983.

conversa

La noció de conversa sembla haver estat forjada per contradir la
de diàleg dramàtic. Si l'una sembla artificiosa, sistemàtica, sot-
mesa al projecte del dramaturg i dels seus personatges,* l'altra es
considera desorganitzada, capaç d'acollir les paraules anodines o
desproveïdes d'intencions precises. D'altra banda, a la *Teoria del
drama modern*, Szondi oposa la «peça de conversa», tal com l'ha
desenvolupat la dramaturgia europea des de la segona meitat del
segle XIX, a la forma dramàtica apareguda al Renaixement. En el
diàleg tradicional, el personatge en certa manera fa *cos* amb la
seva paraula: aquesta és la que construeix i defineix el seu lloc en
el joc de les relacions escèniques. Per a Szondi, la conversa ten-
deix a buidar, en canvi, la paraula del seu contingut, a tornar-la
estranya a la condició i a l'esdevenir dels personatges; al capda-
vall, fa que perillin les pròpies estructures del drama: «flotant en-
tre els homes en lloc de teixir relacions entre ells, la conversa ja
no estableix res [...]. no té origen subjectiu i cap finalitat objecti-
va; ja no condueix més enllà, no es perllonga en cap acció».* D'a-
questa manera s'explicaria que *Tot esperant Godot* pugui sem-
blar una «obra de conversa», en la mesura que aquesta hi esdevé
temàtica, substituint qualsevol altre veritable contingut: «L'e-
nunciat està reservat a la negativitat, al despropòsit dels automa-
tismes del discurs i a l'incompliment de la forma dramàtica».

Malgrat tot, és possible buscar més enrere l'aparició del
model conversacional al teatre, i valorar-ne els atributs de ma-

nera més clara, com fa Jean-Pierre Sarrazac. La conversa, esdevinguda «art», es presenta llavors, molt particularment en Marivaux, com una manera de despullar l'ordit mateix del diàleg per ressaltar-ne millor l'impuls primitiu, la part viva i natural. En Diderot, el caràcter flotant de la conversa és justament la marca de la veritat que s'allibera del dogal de la retòrica.

La ruptura introduïda per l'emergència d'un teatre de conversa, en què el personatge està, per dir-ho d'alguna manera, emancipat del pesat aparell discursiu que li imposava un diàleg en regla, pot comparar-se a una veritable revolució, a un «tall epistemològic» com els que li agradava de trobar a Foucault. Conversar és, en certa manera, escapar del *fatum* constituït pel verb dramàtic, i és també permetre l'entrada del silenci,* el sospir, la vacil·lació, la tremolor, la reticència, l'essència de la veu* teatral. Conversar és també de vegades escapar de la influència de la situació dramàtica, alliberar la paraula d'una bona part de les seves obligacions d'informació en direcció al lector o a l'espectador, fer l'intercanvi a la vegada més lleuger i enigmàtic. En aquest sentit, la conversa serveix per desconstruir radicalment el model retòric del diàleg i capgirar l'absolut del drama. Al tombant del segle passat, Txèkhov és un dels autors que més van treballar en aquesta revolució de la paraula teatral, fins al punt que la recepció de la seva obra està de vegades enterbolida o envoltada de malentesos.

La dificultat de la noció en el seu ús més contemporani rau precisament en aquesta radicalitat que l'ha conduïda a qüestionar el funcionament del diàleg dramàtic modern, fins al punt d'esborrar de vegades els límits que havia permès apuntar en el moment de la seva emergència.

L'esclat actual del diàleg, el seu caràcter polifònic o, al contrari, coral,* que esborra les diferències entre els enunciadors, està molt relacionat amb l'agitació introduïda per la conversa en el camp de la paraula teatral. La multiplicació de veus disperses i no identificades, la importància donada a la «paraula ambient» en donen un primer model.

Altres models s'afirmen violentament a la segona meitat del segle xx. Certs dramaturgs recullen la paraula ordinària en

enunciats molt minsos. La captació de rèpliques disperses en la quotidianitat revela, gràcies al muntatge,* formes d'interacció inesperades entre enunciadors-personatges que no manifesten cap compromís explícit en els seus propòsits. El caràcter informe dels intercanvis, l'electroencefalograma pla que presenten al lector (cap conflicte,* cap crisi, cap problema visible a resoldre) els allunya cada vegada més de la lluita verbal i de l'enfrontament brillant.

Tant si el diàleg s'acosta, per preocupació naturalista, al caràcter incoherent de la conversa ordinària, com si aquesta impedeix per la seva pròpia fluctuació, qualsevol progressió d'una acció que res no pot enllaçar ni desenllaçar, la conversa fascina els dramaturgs, per al millor i per al pitjor. Per la seva facultat de desprendre, per dir-ho d'alguna manera, el personatge de la seva paraula, autoritza certes experiències, des de la del «teatre quotidià» fins a les obres de Nathalie Sarraute o de Michel Vinaver, passant pels enregistraments en brut o els muntatges de tota mena.

L'interès primordial de la conversa i el paper que pot jugar encara en «el futur del drama» depenen essencialment de dues coses:

– d'una banda, valorada per sociòlegs o lingüistes que l'estudien en contextos no teatrals (cf. els treballs d'Erving Goffman), permet subratllar tot el que, en el model tradicional, era voluntàriament negligit o voluntàriament reduït al no-res (silenci, no dit, implícit, inconscient, irracional, etc.). Designa senzillament una *altra teatralitat*, fins avui minoritària;

– de l'altra, posa punt final a l'existència il·lusòria d'uns personatges que serien alhora productors i amos de la seva paraula. Col·locat per sota del text, el personatge no és més que una figura –de vegades un fantasma enigmàtic– a la qual dona més força perquè no l'ha previst ni determinat.

A. R. i J.P. R.

GOFFMAN, 1973 i 1987; RYNGAERT, 1993 i 1998; RYKNER, 2000; SARRAZAC, 1992.

cor/coralitat

El cor, nascut de les manifestacions teatrals i rituals de la Grècia arcaica i clàssica, entre les quals figura el ditirambe, és, al llarg de tota la història, una de les invariables estructurals de l'escena dramàtica occidental. Des de les primeres formes de la tragèdia àtica, el cor, aquest personatge col·lectiu que aplega cantaires i dansaires, fa diversos papers de posada en relació. Amb la seva paraula èpica* i distanciadora comenta, generalitza i expressa un pathos que figura el mateix dels espectadors. Amb l'adjunció a la paraula poètica de la dansa i del cant, s'adreça alhora a l'esperit i al cos, mobilitzant d'aquesta manera tant l'imaginari com el pensament discursiu. Així, el cor antic traça relacions i obre perspectives. El sema del col·lectiu, si bé roman intacte al llarg de tota història, podrà tanmateix passar, a l'era de la filosofia del subjecte, de la forma al contingut: Shakespeare l'encarnarà en un sol personatge (*Enric V*). Per això, tal com ho reflecteixen les teoritzacions de Schlegel o de Hegel, el cor pot reflectir ja sigui un subjecte dividit en diverses realitats irreductibles o bé una realitat externa al subjecte però que aquest percep com a plural. Aquesta evolució restitueix paradoxalment al cor una importància mítica considerable: Nietzsche hi veu la possibilitat formal de transmissió d'un relat mític dels orígens comunitaris i, sense anomenar-lo, Artaud se'n recordarà. Per això, convocar la forma coral avui és situar l'obra històricament: en el teatre occidental, entre els anys 1950 i 1980, les obres amb cor situen sempre les obres en una tradició dramàtica, encara que només sigui per establir-ne el balanç crític; el brechtisme (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frisch; el Michel Vinaver d'*Els uixers*); els escrits d'Artaud (experiències de creació col·lectiva; *Marat-Sade* de Peter Weiss i Peter Shaffer); les «escriptures del present» que tenen com a punt comú un contingut sovint explícit (a Tremblay o Gatti) o implícit (a Vinaver per exemple) de crítica social o política.

En el teatre, la presència dels cors crea sempre en la representació feixos d'efectes convergents amb l'objectiu de modificar la relació de l'espectador amb la faula.* El treball operat

pel cor a l'interior de la forma dramàtica desestabilitza les categories usuals de la representació segons les quals s'oposa la intel·ligibilitat a la sensibilitat, l'escena a la sala, la paraula al cant: imposa a l'espectador un règim de representació multi-forme, orientat cap a l'*espectacle total* participatiu i dionisiac ja intuït per Nietzsche i Artaud.

A més, la presència d'un cor a les dramaturgies contemporànies planteja la qüestió de la seva representabilitat. El cor, massa metafòric i imponent per limitar-se al paper de portaveu, és un element que *falla* sempre en la representació, per l'excés de realitat que fa entrar a l'escenari, com si la seva llei fos romandre als marges d'allò que es pot representar.

Finalment, s'observa que sovint la presència de cors al teatre contemporani assenjala i manifesta un desig, que recorda el que porta l'individu cap a la idea de comunitat. D'una manera desplaçada, paròdica (Frisch), patològica (Weiss), revolucionària (Living theatre), el recurs al cor és sovint, en un moment de desencís del món, l'oportunitat per a una deploració fonamental, la de la maledicció de la desunió i de la insuperable separació dels éssers.

La coralitat, que afecta l'escriptura dramàtica des de finals del segle XIX, correspon a un qüestionament de la concepció del microcosmos dramàtic i de la dialèctica del diàleg, tradicionalment organitzats al voltant del conflicte.* A nivell de la paraula, la coralitat es manifesta com un conjunt de rèpliques que escapen al progrés lògic de l'acció* i que poden estructurar-se de manera melòdica, com un cant a moltes veus. En l'àmbit dels personatges, correspon a una comunitat que ja no és dirigida per la importància de la confrontació individual. D'aquesta manera, la coralitat desfà allò que Ricoeur anomena la «configuració lògica» pròpia del *mythos* aristotèlic, i privilegia les estructures d'esquerdament i esclat del discurs.

En *Els cecs* de Maeterlinck, per exemple, la coralitat dona veu* a la comunitat esborrant radicalment l'individualisme dels personatges. Així deixa la relació en segon terme i fa néixer un teatre estàtic.* En Txèkhov, inscriu el lirisme dins del dramatisme, tot privilegiant el concert de veus per sobre de

l'organització del diàleg. Amb això se subratlla la solitud del personatge, el seu tedi i la seva desvinculació relativa de l'acció. La no-diferenciació entre interior i exterior, característica de la paraula lírica, participa de l'esborrament dels contorns del personatge i de la preponderància de la veu, elements que el teatre contemporani radicalitzarà. En aquest darrer, els personatges es veuen erigits en recitadors de la seva pròpia vida: en *La masticació dels morts*, de Kermann, la paraula coral és la dels morts que poblen el cementiri d'un poble i que reconstrueixen, fragment rere fragment, la memòria d'una comunitat desapareguda. L'espai teatral contemporani ha de fer-se càrrec, a partir d'aquest moment, de la barreja de les temporalitats convocades per aquesta paraula coral: *Violències* de Gabilly fa esclatar les figures de l'espai i del temps tot oposant, en paraules de l'autor, «a la primera part, al temps immaterial de la reconstitució judicial, el temps efectiu de la presència del cadàver de la *ven-detta* i dels efectes rituals que l'acompanyen i, a la segona part, al temps inestable que el cadàver (o més aviat el seu record vivent) produeix –amb iteracions, reiteracions i repeticions–, el temps escatològic de les esperances, sempre vanes, sempre renovades». Així doncs, la coralitat no implica només posar en qüestió el personatge i el diàleg dramàtics tradicionals, sinó que també motiva una refosa radical de l'espai-temps teatral.

M. L. i M. M.

BARON, pendent de publicació; LORAUX, 2000; MÉGEVAND, 1994; NIETZSCHE, 1977; PICKARD-CAMBRIDGE, 1968; RICŒUR, 1983; RYNGAERT, 1999; SARRAZAC, 2000a; SCHILLER, 1863; SCHLEGEL, 1971; SZONDI, 1983.

desviació(ns)

La qüestió de la desviació fa referència a la qüestió més àmplia del realisme,* que avui dia ja no se sol discutir. En la primera de les seves *Lliçons americanes*, Italo Calvino elogia, en matèria de realisme, la visió indirecta, a la qual lliga la figura mitològica de Perseu: el món és com la Medusa i, si l'escriptor vol re-

tre'n compte sense deixar-se paralitzar, ha d'evitar mirar el monstre a la cara.

Al teatre, com en la literatura novel·lesca, la desviació és l'estratègia de l'escriptor realista modern. Cal precisar, amb tot, que no es tracta d'un realisme basat en la imitació de la vida, d'un realisme estrictament figuratiu, en la tradició de Balzac i de Tolstoi, que Lukács bateja com a «gran realisme» per desvirtuar tota la literatura dramàtica de la modernitat, des dels naturalistes a Brecht passant pels simbolistes i els expressionistes. No, el realisme de la desviació és més aviat el camp d'un realisme *menor*, en el sentit deleuzià de la paraula. Té certa relació amb el «realisme ampliat» de què parla Brecht i amb el que Günter Anders, en parlar de Kafka i Brecht, dos mestres de la paràbola –art de la desviació per excel·lència–, defineix com a «realisme experimental»: «La ciència moderna de la Naturalesa col·loca el seu objecte, per sondejar els secrets de la realitat, en una situació artificial, la situació experimental. Fabrica una estructura dins la qual col·loca l'objecte de les seves experiències: l'home d'avui. Així, es pretén arribar a una constatació. Certament, una experiència de biologia, en un institut de psicologia animal, no té el caire «realista» del zoo de Hagenbeck. Un arranjamnt experimental de Kafka no sembla, és cert, tan realista com un zoo humà de Galsworthy. Però el seu resultat sí que és realista».

L'estratègia de la desviació pretén ni més ni menys treure l'escriptura dramàtica del «zoo de Hagenbeck». En altres paraules, desnaturalitza, desprèn la invenció teatral del jou –de la ideologia– d'allò «viu», emancipa la dramaturgia moderna i contemporània d'allò que Heidegger denunciava com «l'habitual»: «el que trobem 'en primer lloc' no és el que tenim proper, sinó sempre el que és habitual. El que és habitual poseeix, de propietat, el terrible poder de desacostumar-nos a viure en allò que és essencial, i sovint d'una manera tan decisiva que ens impedeix aconseguir de viure-hi mai més». L'habitual del teatre en el segle xx podria ser la voluntat de «fer viu», reciclant tardanament el gran conflicte dramàtic en voga encara al segle xix, o també cedir a un psicologisme intemporal

amb el pretext de restituir, en una obra, una visió completa del món.

L'estratègia de la desviació és una resposta al teatre de la rutina al qual cedeixen tants escriptors animats tanmateix, al principi, per una voluntat realista sincera. Sartre, a finals dels anys cinquanta, va declarar que volia escriure una obra sobre un recluta de la guerra d'Algèria que havia fet de botxí i que en tornar es va tancar en la seva culpabilitat, però, potser massa desitjós d'escriure una «tragèdia moderna», es va limitar a produir, finalment, amb *Els segrestats d'Altona*, un succedani de tragèdia domèstica incestuosa al si d'una família alemanya nazi de postguerra... La rutina aquí és, en lloc d'una veritable estratègia de la desviació, d'una banda, el psicologisme que impregna tota l'obra i, de l'altra, la vella mitologia «clàssica» del retrocés en el temps i/o l'espai.

Però, en què consisteix exactament la desviació en el teatre modern i contemporani? Un estudi aprofundit dels extraordinaris tallers de formes experimentals que són obres tan deutores del muntatge* com *Un somni* de Strindberg o *La sabatilla de setí* de Claudel (que col·loca precisament com a epígraf de la seva obra un proverbi portuguès significatiu: «Déu escriu recte amb ratlles tortes») ens permetria certament elaborar un inventari extens de les formes-desviacions al teatre del segle xx. En l'anàlisi d'aquest collage de formes –paràbola, alegoria, sainet humorístic, revista de music-hall, etc.– seria impossible no constatar que l'«agençament de situacions caricaturesques» o «experimentals», la «deformació que informa» de què parla Anders a propòsit de la paràbola* kafkiana o brechtiana, constitueix de fet una bona aproximació a la qüestió de la desviació.

De fet, l'art de la desviació està relacionat amb la distanciació brechtiana: allunyar-se de la realitat, considerar-la apartant-se'n des d'un punt de vista estrany amb la finalitat de reconèixer-la millor. L'esperit de rutina i de substitució o bé ens enganxa massa a la realitat o bé ens en deslliga de manera irremediable, i sovint totes dues coses alhora: ens trobem en relació de coalescència amb una realitat que ja no veiem, envescats en

allò «ja conegut». L'esperit de la desviació ens obre el camí d'un reconeixement: ens allunyem per tal d'apropar-nos millor. La desviació permet un retorn copsador –estranyador– a la realitat de la qual volem testimoniar. Com va escriure Ernst Bloch sobre la distanciació brechtiana, «les seves desviacions apareixen com les úniques dreceres possibles, contra l'alienació, per trobar-se a si mateix a través d'aquesta via obliqua, a través d'aquest exotisme projectat sobre la familiaritat».

La paràbola, evidentment, però també el joc de somni* inventat per Strindberg, el recurs al drama itinerant, l'obra satírica,* la manera com, de Horvath a Kroetz i Deutsch, passant per Marieluise Fleisser i per Fassbinder, diversos dramaturgs revisiten l'obra popular (*Volkstück*), el teatre document* de Piscator i de Weiss, o fins i tot el teatre-relat a la manera de Vitez, constitueixen algunes de les desviacions –de vegades la desviació arriba fins al capgirament– de la forma dramàtica moderna i contemporània. En una època en què la noció de gènere codificat –comèdia, tragèdia, comèdia de màgia, farsa, etc.– sembla obsoleta o paradoxal –cf. els «pseudodrames» de Ionesco–, potser podríem contemplar una tipologia de les desviacions –aquestes formes que deformen, aquestes deformacions que informen– en el teatre modern i contemporani.

I sense oblidar que a una obra determinada li pot correspondre una *combinació*, un creuament de diversos desviaments: paràbola i joc de somni a *Les visions de Simone Marchand*; drama itinerant i paràbola a *Roberto Zucco*.

J.-P. S.

ANDERS, 1990; BLOCH, 1991; BRECHT, 1976b; CALVINO, 1989; DELEUZE I GUATTARI, 1975; HEIDEGGER, 1988; LUKÁCS, 1975.

diàleg (crisi del)

La crisi de la forma dramàtica, tal com l'ha definida i teoritzada Szondi, afecta tots els elements constitutius del drama, i el diàleg dramàtic en la mateixa mesura que la falla* o el perso-

natge.* Quant a la crisi específica del diàleg, podríem resumir-la en un qüestionament de la relació interindividual entre els personatges i, a través d'aquesta relació, del desenvolupament del conflicte* dramàtic fins a la catàstrofe* i el desenllaç.

Ara, el «ser aquí» del personatge, la seva relació problemàtica amb el món –amb la societat, el cosmos– tendeix a passar al davant de la pura relació interpersonal. El personatge se'ns presenta en un estat de solitud, fins i tot d'aïllament, en qualsevol cas de separació en relació amb els altres personatges i, ben sovint, en relació amb si mateix. Per aquest fet, queda qüestionada la concepció hegeliana del diàleg, segons la qual «només a través d'aquest diàleg els individus en acció poden revelar els uns als altres el seu caràcter i els seus objectius [...] i, de la mateixa manera, a través del diàleg expressen les seves discordances i imprimeixen així a l'acció un moviment real».

Les grans dramàturgies de finals del segle XIX i del començament del segle XX –principalment les d'Ibsen, Strindberg i Txèkhov– anticipen les de finals del segle XX –i especialment la de Beckett– en el sentit que el diàleg s'esborra davant del monòleg. Un monòleg que no serveix, com a les dramàturgies clàssiques, per donar un nou impuls al diàleg, sinó per suspendre'l. En aquest teatre de tendència estàtica –o estàtico-dinàmica– els conflictes són més larvats i intrapsíquics que no patents i interpersonals: la solitud soliloqüent de John Gabriel Borkmann no deixa d'evocar la de Hamm o de Krapp; el deliri de l'Oficial d'*Un somni* expressa la seva espera esmaperduda d'una Victòria que fa pensar en Godot; i, en la polifonia –o cacofonia– txekhoviàna, cadascun dels personatges dóna curs a un monòleg que acaba essent almenys tan interior com exterior.

Si el diàleg significa intercanvi a *distància* (el *dia* de diàleg), tot succeeix, a partir dels anys 1880, com si els personatges ja no estiguessin mai a la distància adequada que permet el diàleg basat en la relació interpersonal. Massa lluny o massa a prop, a la vegada agregats els uns als altres i aïllats l'un de l'altre, els personatges del drama naturalista viuen en la promiscuïtat de l'«entorn», però aquest mateix entorn –pensem només en l'en-

torn professional i/o familiar en què es mouen les criatures d'Ibsen, de Hauptmann, de Strindberg, de Txèkhov— no deixa d'interposar-se, de crear barreres infranquejables entre ells. Quant als personatges del drama simbolista, si bé ja formen només un sol cos trèmul, a la imatge de *Els cecs* de Maeterlinck, la seva relació aterrida amb el cosmos impedeix tota mena de veritable relació horitzontal entre ells; sense oblidar que, com que les obres d'aquesta època han rebut influències del naturalisme i del simbolisme, els dos tipus de separacions, la social —és a dir, la política— i la còsmica, que posa en joc l'inconscient, poden combinar-se.

Paradoxalment, en el drama modern i contemporani, la relació d'un personatge amb un altre esdevé més vaga, més incerta que la que cada personatge, cada lloc de paraula (Ludovic Janvier designa el personatge beckettian com a «*lieu dire*») manté amb l'espectador. El personatge, més que respondre, *replacar* al seu congènere, s'*adreça* a l'altre que és l'espectador, a priori invisible i inexistent (només l'actor està al corrent de l'existència, de la presència del públic). I si encara hi ha diàleg —però en un sentit purament metafòric— tan sols pot ser entre la sala i l'escenari. Tal com va escriure Bernard Dort, és l'espectador modern el que es troba «en diàleg», i ja no els personatges.

¿Com hem de caracteritzar doncs aquest text teatral on —al costat de llargs monòlegs, de moments de corallitat, de narracions no supeditades al règim dramàtic, fins i tot cartes, informes, nomenclatures, fragments de diaris íntims i altres materials heterogenis— subsisteixen bàsicament vestigis (o es manifesten reviviscències) del diàleg? ¿Com hem de retre compte, de Beckett a Koltès i de Müller a Novarina, d'aquests textos escrits per al teatre però on els modes èpic, líric, argumentatiu, en lloc d'integrar-se dialècticament, segons el principi aristotelicohegelià, al mode dramàtic, en són relativament autònoms i hi coexisteixen? Una solució (teleològica, diguem) va ser, encara als anys cinquanta, considerar la forma èpica del teatre —amb la reivindicació del «subjecte èpic» szondià— com la superació del teatre dramàtic. Una altra solució, en el fons poc diferent de

l'anterior, consisteix a anunciar, d'Artaud a Bob Wilson i a Heiner Müller, passant per Tadeusz Kantor i Pina Bausch, una nova era –o àrea, difícil de delimitar– del teatre, la del teatre «postdramàtic»,* on ja no hi hauria res anterior del drama, on l'escenari seria el primer i el text no seria més que «un element entre altres». Per part nostra, més que cedir una vegada més a la dialèctica de l'antiguitat i de la novetat –o de l'avantguarda oposada a la tradició–, preferim provar de delimitar més de prop aquest treball de desterritorialització que s'esdevé al si del text dramàtic mateix. D'una manera clara, ¿com es passa d'un «diàleg absolut» (lligat a aquell «drama absolut» de què parla Szondi) entre personatges atrinxerats rere la quarta paret, al *diàleg relatiu* del teatre modern i contemporani?

Hem de constatar que el diàleg dramàtic, tal com es transforma al llarg del segle xx i tal com encara evoluciona avui, és un diàleg *mediatitzat*. Un diàleg que anomeno rapsòdic* per la mesura en què cus –i descús– modes poètics diferents (líric, èpic, dramàtic, argumentatiu), fins i tot refractaris els uns als altres, i que és, en si mateix, controlat, organitzat i mediatitzat per un *operador* (en el sentit mallarmià) que reprèn certes característiques del rapsode de l'Antiguitat; com diu Goethe, «ningú no pot prendre la paraula si no li ha estat donada prèviament». El «subjecte rapsòdic» eixampla i, sobretot, torna flexible el «subjecte èpic» teoritzat per Szondi. En comptes de limitar-se a aquell pur (de)mostrador deslligat de l'acció, proposat per la *Teoria del drama modern*, el subjecte rapsòdic es presenta com un subjecte fragmentat, alhora dins i fora de l'acció. A la manera dels personatges dels jocs de somni strindberguans. O de les criatures beckettianes, sempre escoltant l'altre, l'interlocutor, de vegades l'altre en ells mateixos, i sempre, simultàniament, en una relació d'adreça* amb l'espectador.

S'esdevé una nova divisió, en què el gest –el de la composició, de la fragmentació, del muntatge reivindicat– i la veu del rapsode –que no s'expressa tan sols a través de les didascàlies, que s'immisceix en el discurs dels personatges– s'intercalen entre les veus i els gestos dels personatges. En la concepció clàssica del teatre, l'autor havia de ser absent. A les dramatúrgies

modernes i contemporànies, passa a ser, en certa manera, present, ja sigui de manera explícita, la veu del rapsode cobrint la dels personatges, ja sigui de manera més implícita, com a muntador. Maeterlinck va ser el primer que va assenyalar, en Ibsen, l'emergència d'un «altre diàleg»: «Al costat del diàleg indispensable, gairebé sempre hi ha un altre diàleg [...]. Són la qualitat i l'extensió d'aquest diàleg inútil allò que determina la qualitat i l'abast inefable de l'obra». Ara bé, aquest «altre diàleg» ocupa avui una posició considerable dins els textos de teatre i ja no es limita, com en temps de Maeterlinck, a expressar l'«inefable». Si pot considerar-se que el «prediàleg» de Nathalie Sarraute –la subconversa de les seves novel·les transposada al teatre en pseudoconversa de saló– se situa encara en la posteritat d'Ibsen i de Maeterlinck, succeeix una cosa ben diferent amb el que estaria temptat d'anomenar el *sobrediàleg* vinaveria: treball de muntatge (despuntuació, descronologització, deslocalització, procés de repetició/variació, etc.) sobre el diàleg ambient i «ordinari».

Però l'«altre diàleg» és també el mestissatge de l'antic diàleg dramàtic amb altres tipus de diàleg, com ara el filosòfic o el científic. *La vida de Galileu* o fins i tot els *Diàlegs d'exiliats* de Brecht, un text d'estatus ambigu, tenen molts elements de l'un i de l'altre. I també podríem parlar de tots els diàlegs dels morts, a la manera de Llucià de Samòsata, com *A porta tancada* de Sartre, inspirat potser per *L'illa dels morts* de Strindberg, o potser per *A la sortida*, de Pirandello, aquell acte curt una mica a la manera de Leopardi. Per no parlar d'*Orgia* de Pasolini, o, recentment, de *Cendres de pedres* de Daniel Danis...

Tots aquests mestissatges i totes aquestes hibridacions semblen respondre a una voluntat comuna: emancipar el diàleg dramàtic de la univocitat, del monologisme (totes les veus dels personatges es reabsorbeixen en definitiva en la veu única de l'autor) que tant li retreu Bakhtine; instaurar, dins l'obra dramàtica, un veritable dialogisme, «captar el diàleg de la seva època», «entendre la seva època com un gran diàleg», «captar no tan sols les veus diverses, sinó, principalment, les relacions dialògiques entre aquestes veus, la seva interacció dialògica».

Potser l'embat del monòleg en el teatre modern i contemporani, aquesta tendència del monòleg a supplantar el diàleg interpersonal, haurà estat només el símptoma d'un fenomen més fonamental: reconstruir el diàleg sobre la base d'un veritable dialogisme. Donar la seva autonomia a la veu de cadascú, incloent-hi la de l'autor-rapsode, i operar la confrontació dialògica d'aquestes veus singulars d'una època. Eixamplar el teatre fent dialogar els monòlegs. Koltès observava: «Quan una situació exigeix un diàleg, ens trobem davant de la confrontació de dos monòlegs que volen cohabitar».

J.-P. S.

BAKHTINE, 1970; GOETHE, 1994; HEGEL, 1997; KOLTÈS, 1999; MAETERLINCK, 1986.

drama absolut

Al primer capítol de la *Teoria del drama modern*, Peter Szondi elabora de manera teòrica el model d'una forma dramàtica que qualifica de «drama absolut». El drama, definit com «un esdeveniment interhumà» en la seva presència, és absolut en tant que exclou qualsevol element exterior a l'intercanvi interpersonal que expressa el diàleg. El projecte de Szondi pretén restituir aquesta forma absoluta del drama –a la qual els teòrics, des d'Aristòtil, conferien un valor normatiu, i per tant ahistòric– en el marc d'una concepció dialèctica de la forma i el contingut. Ara bé, durant el curs del període històric observat per Szondi –els anys 1880-1950–, l'adequació de l'enunciat formal i de l'enunciat del contingut ha esdevingut problemàtica, i ha inaugurat així una «crisi del drama» que és convenient analitzar concretament a través de la producció teatral.

El pensament szondià de la dramaticitat es construeix en relació amb el concepte antitètic d'epicitat.* Szondi, quan descriu el drama com un esdeveniment present, reprèn la definició aristotèlica de la *mimesi* tràgica com a representació no per la narració sinó per l'acció* (*drama*). Però serà durant el Renai-

xement, i sobretot a la França del segle xvii, l'estètica de la qual és prolongada pel classicisme alemany, quan aquest absolut dramàtic trobarà la seva actualització més perfecta. El mode de representació que dona el seu nom a la forma dramàtica en fa un gènere «primari». Això significa que el drama exclou la mediació d'un subjecte èpic, que només li convé l'escena frontal, que aïlla hermèticament l'escena de la sala, que el seu subjecte és l'«home dramàtic», unió total i invisible de l'actor i del seu paper, i que «es desenvolupa segons un seguit absolut de presents». Així, aquesta forma tancada constitueix el segon terme de l'antítesi formulada per Goethe al seu assaig «Sobre la poesia èpica i la poesia dramàtica»: al «poeta èpic» que «exposa l'esdeveniment com a *totalment passat*» s'oposa el poeta dramàtic que el representa com a *totalment present*». Més enllà de l'oposició dels modes de representació dramàtic i èpic, Szondi assigna finalment al drama absolut un objecte específic. Reduint l'objecte de la representació teatral a l'esfera intersubjectiva, Szondi s'adhereix a la concepció hegeliana de la dramaticitat com a objectivació de subjectivitats en l'acció.

L'interès de la construcció teòrica del «drama absolut» resideix en les perspectives d'anàlisi que obre. En la continuïtat de la *Teoria del drama modern*, el paradigma que Szondi construeix permet explicar el seu qüestionament pel teatre modern i contemporani. El drama absolut és en aquest sentit un model heurístic essencial, que no implica, forçosament, estar d'acord amb la dimensió teleològica del sistema de Szondi. La teoria szondiana, elaborada a mitjans dels anys cinquanta, tenia com a objectiu, en bona mesura, marcar l'adveniment de les dramàtiques èpiques de Piscator i de Brecht com a principals «intents de solució» susceptibles de respondre a la crisi del drama. De manera més matisada, el concepte de drama absolut ens pot fer sensibles a una hibridació de l'epicitat i del dramatisme, de la individualitat i de la collectivitat, que les estètiques del segle xx no han deixat de reinventar. Perquè es tracta d'un model que exigeix una discussió i superació incessants. Al «drama absolut» pot oposar-s'hi el «drama real», concebut, no com a model sinó com a noció que pot donar compte d'aquestes tempta-

tives de superació i barreja aparegudes en la història, incloent-hi la més recent, de les formes.

H. K. i D. L.

ARISTÒTIL, 1980; GOETHE, 1994; HEGEL, 1997; SARRAZAC, 1995; SZONDI, 1983.

epicitat / epicització

A diferència d'un gènere literari, l'epicitat és una tendència més que no pas un model, és més un ingredient que una forma establerta. Així doncs, epicitzar el teatre no consisteix a transformar-lo en epopeia o en novella, ni a tornar-lo purament èpic, sinó a incorporar-hi elements èpics en el mateix grau en què s'hi integren tradicionalment elements dramàtics o lírics. L'epicització (o epització, agafant com a model l'alemany *Episierung*) implica doncs el desenvolupament de la narració sense ser una simple narrativització del drama.

Efectivament, el que s'explica a l'epopeia és selectiu, exemplar, d'un ordre mític o típic, memorable. Quan l'epopeia i la tragèdia antiga –en què el cor i el missatger transmeten la narració o el comentari*– **s'aliaven** a les accions dels herois i als conflictes dels déus, el teatre èpic modern i contemporani, de Piscator i Brecht fins a Heiner Müller o Edward Bond, **és testimoni** de conflictes* entre interessos, classes, nacions i ideologies i **recorda** a l'espectador els sofriments i les accions dels individus mitjans, posa en escena els seus *gestus**: ja siguin obrer, mare de família, soldat, autor dramàtic o prostituta, són confrontats a la història i inscrits en problemàtiques econòmiques, socials i polítiques.

Si hi ha alguna cosa a explicar i recordar de la història, un *jo de la narració* esdevé necessari: aquest «subjecte de la forma èpica», segons la fórmula de Lukács, que Petsch anomenava «jo èpic», Peter Szondi va evidenciar-lo en la seva *Teoria del drama modern*: el «subjecte èpic» remet a la presència de l'autor dins la narració; indica un desplaçament de l'acció en profit de la narració, en la qual el punt de vista de l'autor es revela

central. Szondi considera l'emergència d'aquest subjecte èpic com un símptoma de la crisi del drama en l'època naturalista. Jean-Pierre Sarrazac prefereix parlar d'autor-rapsode,* terme que troba més adaptat a les escriptures contemporànies: quan Szondi preveia la mort del teatre dramàtic en profit d'un teatre èpic brechtian, escriptures com les de Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès o Edward Bond ens semblen avui més aviat hibridacions de l'epicitat, el dramatisme i el lirisme.

El subjecte èpic posa en joc, en escena, una forma narrativa les modalitats de la qual poden trobar-se tant en l'ús de la narració –en la seva forma més simple– com en el del muntatge* o del fragment:* en tots els casos, el subjecte èpic introdueix una ruptura de l'acció* dramàtica tal com la va definir Aristòtil en el seu principi d'unitat, de continuïtat o de causalitat. La ficció es transforma llavors en reflexió. La visió de l'autor es reflecteix a través d'una forma narrativa, una mediació del subjecte èpic. Amb tot, aquesta veu de l'autor apel·la a un cos estrany per fer-se sentir: un cos estrany a la ficció dramàtica, i que ho és també respecte dels protagonistes del drama, perquè és pura paraula, pura veu.* Quan el subjecte èpic s'expressa sota el mode de l'enunciació, ha d'inventar el portador de la seva paraula, el portaveu, el mediador, el «narrador èpic». Com que no es pot encarnar en la forma d'un *personatge*,* troba la seva solució en la *figura*, la més emblemàtica de les quals és la de l'estranger, tal com ho va demostrar Jean-Pierre Sarrazac per a Hauptmann, Ibsen o Strindberg. Però és en la teoria i la dramaturgia brechtianes on allò que emergeix en el drama naturalista de finals del segle xx a partir de l'establiment del subjecte èpic i de l'epicització troba la seva expressió més radical.

En els seus *Escrits sobre el teatre*, Brecht oposa teatre dramàtic aristotèlic i teatre èpic: l'un es basa en l'acció, l'altre en la narració. El primer sosté per la seva forma la realitat (i consegüentment la classe que ocupa el poder) perquè parlant tant a les emocions, arrossegant el públic a l'encadenament de les accions cap a una fi, sacrificant el realisme,* cedint a la continuïtat, al rigor de l'anàlisi, a l'equilibri formal de l'obra, no

aviva el sentit crític de l'espectador. En un teatre epicitzat, més narratiu, s'introdueix discontinuïtat, distància, missatges, reflexivitat; davant de la *faula** que se li explica, l'espectador ha de fer ús de la raó. Ha de desxifrar el sentit d'aquesta faula, d'aquesta paràbola.* Amb tot, l'acció no és expulsada fora del teatre brechtianà. La narració juga contra ella i amb ella. Esdeveniments i punts de vista sobre els esdeveniments dialoguen. En la paràbola *La bona persona de Sezuan*, Brecht mostra una construcció alternada epicodramàtica. Una noia, Xen Te, empenya a disfressar-se d'home sense escrúpols, Xui Ta, a fi de tirar endavant en l'existència, és el «subjecte dramàtic» de l'obra. Un altre personatge, l'aiguader, té com a funció explicar els esdeveniments als déus en els intermedis. Comentador privilegiat de l'acció, «narrador èpic», és la traça, maliciosament ingènua, del «subjecte èpic». La dimensió èpica és especialment present al pròleg i l'èpilog, als intermedis que s'intercalen entre els quadres numerats de l'I al X, així com també als *songs*, punts d'interrupció de l'acció i de comentari. Aquí, el teatre és epicitzat però no ha desaparegut el drama. L'acció, el conflicte, la contradicció, l'intercanvi interhumà hi són, però puntuals, mediatitzats, regularment filtrats per una narració en passat, que els posa a distància: no s'ha de prendre allò que succeeix dalt de l'escenari com a veritat, sinó com una *interpretació* de la veritat. Cal recordar que l'actor representa, interpreta, cita. Els títols dels quadres, propers als títols de capítols de les novel·les pícaresques, les didascàlies narratives o descriptives hi contribueixen... L'epicitat seria doncs tan sols la interpretació de la dramaticitat, la mediació necessària de l'observador davant d'allò que observa –per a un teatre no il·lusionista, on la veu de l'autor, el «subjecte èpic» es manté obertament. Tot hi és un fenomen, resultat d'una percepció per un subjecte, impur. El teatre dramàtic tradicional pretenia donar compte de la *cosa en si*, el numen kantianà. El teatre èpic proposa un *estudi* de la realitat i de la història, selecciona els fets memorables, interpreta comportaments, busca lleis de funcionament i proposa a l'espectador que construeixi la seva pròpia visió del món.

Així doncs, l'epicització brechtiana seria tan sols un re-

forçament del component narratiu de «*tot teatre*», a fi de permetre a un teatre dialèctic, filosòfic i polític eixamplar-se i retre compte, a través de faules que colpeixen la memòria i fan una crida a la interpretació de l'espectador, d'un món modern amb una història complexa, que la forma dramàtica tradicional ja no pot copsar.

L. N. i M. P.

BRECHT, 1972-1979 i 1976a; SARRAZAC, 1999b; SZONDI, 1983.

esdevenir escènic

«Esdevenir mai no és imitar, fer veure, ni conformar-se a un model, ni de justícia ni de veritat. No hi ha un terme de partida, ni un altre al qual s'arriba o al qual cal arribar» (Gilles Deleuze)

L'esdevenir escènic no ha de confondre's amb allò que habitualment s'anomena la «fortuna escènica» d'una obra. Aquí no ens interessa el conjunt de posades en escena efectives ni tan sols «possibles» d'una obra dramàtica, sinó la potència i les virtualitats escèniques d'aquesta obra. Ens interessa allò que l'escenari sollicita d'un text –que pot ser no dramàtic– i que, en certa mesura, el reinventa.

No n'hi ha prou de reconèixer, amb Henri Gouhier, que el teatre és un «art amb dos temps»: cal precisar, també, quina és la relació exacta, a l'època moderna i contemporània, de l'univers-text amb l'univers-representació i, sobretot, quina és aquesta obertura (no simplement d'interpretació, sinó de creació) que s'inscriu al cor del text com una crida a l'escenari.

Sempre des del punt de vista de Gouhier, la nostra noció d'esdevenir escènic podria estar lligada al pas de la dramaticitat a la teatralitat.* A través d'aquesta noció, podríem verificar que una obra dramàtica està, efectivament, a l'espera d'una teatralitat.* Escriu Gouhier: «La representació s'inscriu en l'essència de l'obra teatral; aquesta tan sols existeix de manera real en el moment i el lloc on es duu a terme la metamorfosi. Així doncs, la representació no és un suplement o complement pres-

cindible, en cas de necessitat; és un fi i una fi: l'obra està *escrita per* ser representada, i aquesta és doncs la seva *finalitat*; alhora, la representació marca un *acabament*, el moment en què, *finalment*, l'obra es troba en les condicions necessàries per existir dramàticament. És l'existència mateixa de l'obra de teatre allò que exigeix que la seva creació es dobli amb una recreació».

Tanmateix, la noció d'esdevenir escènic, tal com la presentem, difereix en més d'un aspecte del que marca Gouhier... En primer lloc, pot aplicar-se, tal com hem suggerit, a un text no dramàtic. En segon lloc, encara és massa restrictiu parlar de «recreació» i no d'una *creació plenària* per a l'obra teatral. Finalment, convé desfer-se definitivament de la hipoteca textocentrista d'una representació teatral vista només com a «acabament d'un text». És a dir, d'un acte escènic que en certa manera estaria instrumentalitzat pel text. La dinàmica moderna i contemporània de la creació teatral –lligada a la invenció de la posada en escena i a una emancipació més o menys radical de la teatralitat respecte de la preeminència de la literatura– no és un desenvolupament lineal que aniria d'allò textual a allò escènic, sinó un «ús», una «realització» competitiva i polifònica del text (ell mateix limitat pel «joc» entre la veu i el gest de l'actor) i dels altres elements de la representació: decorats, llums, sons...

En la història del teatre –i, sobretot, en la de l'estètica teatral–, l'esdevenir escènic de l'obra dramàtica no ha tingut sempre dret de ciutadania. Aristòtil considera l'espectacle (*opsis*) com a «part qualitativa» de la tragèdia, però, alhora, presenta l'obra tràgica –que pot perfectament, segons ell, arribar a plenitud en la lectura– com a indiferent a aquest esdevenir espectacle. El mateix Hegel es limitarà a entreobrir la possibilitat –i tan sols per a les obres modernes– d'una part de la creació oferta a l'actor. Com a obertura, com a possibilitat, Diderot va ser el primer que va tenir realment en compte –perquè ell l'havia practicat– l'esdevenir escènic de l'obra dramàtica, especialment perquè formava part del seu desig –de la seva utopia– d'escriure la pantomima completa d'un text al marge del diàleg.

Preguntar-se avui sobre l'esdevenir escènic d'un text, sobre la multiplicitat dels seus punts de fuga, és tenir en conside-

ració el grau d'obertura del text. Segons Dort, «els textos de teatre més grans, els que han suscitat, a través dels temps, més interpretacions escèniques, i més diferents entre si, són [...] els que, en el moment de la lectura, ens semblen més problemàtics [...] Un text tancat sobre si mateix, que conté de manera expressa una resposta a les preguntes que s'hi formulen, té poques possibilitats de tornar a ser rescatat. És el destí de les obres de tesi. Al contrari, un text obert, que només respon a les preguntes mitjançant noves preguntes i que pren partit, deliberadament, pel seu propi inacabament, té moltes probabilitats de perdurar. Crida l'escenari, el provoca i el necessita per prendre consistència».

Resta precisar el que entenem per *obertura d'un text a l'escenari*. De manera general, es considera –com ja ho feia Hegel evocant les «perles» del drama modern, que l'actor ha d'anar a buscar als fonaments silenciosos del text –que aquesta obertura és un tema de «profunditat». L'esdevenir escènic estaria doncs *contingut* en el text, i els gestos, les mímiques, tot l'espai i el moviment de la representació, tota la teatralitat *continguts* al diàleg... A aquesta concepció d'un text «obert», d'un text «profund» que «conté» totes les representacions futures, concepció que dissimula malament els seus lligams amb el vell «textocentrisme», és convenient oposar avui la idea d'un treball de superfície o, millor, d'*interfície*: d'un lliscament de l'estructura del text i sobre l'estructura de la representació; d'un encavalcament gràcies al qual el text es troba posat en moviment per la seva pròpia teatralitat, que li és exterior. En aquest sentit l'esdevenir escènic –reinvençió permanent de l'escenari i del teatre pel text– és allò que uneix de manera més estreta i íntima aquest text amb el seu «altre» exterior i aliè. És a dir: el teatre, l'escenari.

J.-P. S.

DORT, 1995; GOUHIER, 1989; HEGEL, 1997; SARRAZAC, 1999a i 2003.

estatisme

La idea d'un teatre estàtic, proposada per Maeterlinck a finals del segle XIX però ja utilitzada als quadres* de Diderot, treballa en profunditat l'escriptura dramàtica moderna i contemporània. L'estatisme, emancipant a diversos graus el drama de la seva acepció aristotèlica, apareix com una força susceptible de trencar, d'interrompre o d'alentir la construcció de l'acció.* En Diderot i Maeterlinck, constitueix una alternativa crítica a la progressió dramàtica, fundada tradicionalment sobre la dinàmica evolutiva de les relacions interhumanes. En aquest sentit, l'estatisme afavoreix l'emergència de noves imatges del temps dramàtic, al mateix temps que s'obre a una reflexió meta-dramàtica: l'espera beckettiana, o la petrificació de la Història amb Müller, qüestionen la possibilitat mateixa de l'acció dramàtica i de la seva progressió cap a un desenllaç situat al futur.

L'estatisme, amb Maeterlinck, lluny de correspondre a la negació de tot moviment,* indueix més aviat una recerca de les expressions possibles de la seva renovació. Atent a les forces invisibles, a la vegada ocultes i psíquiques, que reemergeixen en el drama modern, Maeterlinck formula en efecte els principis d'un drama estàtic les estructures fonamentals del qual són l'espera i la submissió de la visibilitat a la invisibilitat: «He arribat a creure que un vell assegut a la seva butaca, esperant simplement sota el llum [...] vivia, en realitat, una vida profunda, més humana i més general que l'amant que estrangula la seva amant, el capità que aconsegueix una victòria o 'l'espòs que venja el seu honor'». En aquest teatre que substitueix la categoria d'acció per la situació, el moviment dramàtic neix en una tensió entre la immobilitat física i psíquica dels personatges. Els quadres estàtics de les obres de Maeterlinck orienten l'espai-temps dramàtic cap a l'exploració de la dinàmica de l'inconscient. Aquesta metamorfosi de l'acció interhumana en moviment psíquic caracteritza també la dramaturgia de Strindberg, sobretot en *Camí de Damasc* i *Un somni*. L'estatisme esdevé aleshores un teatre íntim,* i destina l'escena a una introspecció que de vegades resulta ser mortífera. *John Gabriel Borkman* ja escenificava

dos esposos emparellats en pisos diferents: el personatge epònim de l'obra d'Ibsen, presoner de la seva pròpia agonia, acaba per expressar-se com si fos un mort vivent. John Gabriel Borkman prefigura en aquest sentit els personatges de *La sonata dels espectres* de Strindberg, agrupats en un sopar ritual que tendeix a l'estatisme d'una veritable agonia dramàtica.

Aquesta tensió cap a la immobilitat és present des de la primera obra de Beckett, *Tot esperant Godot*, on l'acció amenaça de desaparèixer durant l'espera. A *Fi de partida*, l'espera d'un final amb contingut indefinit, «fi del món» i «final de la partida» sembla respondre a l'espera de Godot. Esperant i tement un final declarat com a imminent per la primera rèplica —«Acabat, s'ha acabat, això s'acaba, això potser s'acabarà»—, els personatges de *Fi de partida* es condemnen a la immobilitat: Clov, que intenta sense èxit caminar «des del [seu] naixement», «resta immòbil fins al final» de l'obra, oferint la imatge concreta d'un teatre guanyat per l'estatisme. Müller tematitza la impossibilitat de qualsevol progressió dramàtica de manera més metafòrica, marcada per la recurrència de les imatges de petrificació i de glaciació. A *Hamlet-màquina*, la petrificació mostra primer el fracàs de la utopia comunista, la immobilització de la Història. I és que el teatre de Müller qüestiona alhora la possibilitat d'un progrés històric i la d'una progressió dramàtica. Les últimes paraules de *Paisatge sota vigilància* també fan referència a un «vendaval gelat», metàfora d'una obra de teatre que substitueix l'acció per la descripció i negació de la «tempesta» del progrés que, segons Benjamin, arrossegava l'àngel de la Història cap al futur.

H. K. i M. L.

BENJAMIN, 1971; FRANTZ, 1998; MAETERLINCK, 1986; SARRAZAC, 1989 i 1995.

faula (crisi de la)

La faula (*mythos*), primera de les parts constitutives del poema dramàtic segons Aristòtil, se sotmet, en les dramaturgies mo-

dernes i contemporànies, a un veritable treball de sapa. La desconstrucció, la descomposició de la forma dramàtica, que ja era vigent al segle de les llums, s'accelera a partir dels anys 1880 («cruïlla naturalosimbolista») i podria dir-se que en nombroses obres contemporànies –de Beckett, de Vinaver, de Bernhard, de Sarraute, etc.– la faula esdevé pràcticament introbable. Almenys ja no constitueix un aspecte previ en el procés d'elaboració de l'obra. Aquesta nova escriptura –que podríem anomenar «teatres de la paraula»– conserva certament un component *de la faula*, com també *del* personatge; tanmateix, el punt de partida –el suport principal– ja no és ni una faula constituïda *a priori* ni un personatge identificable d'entrada, sinó la presa en consideració d'un estat (micro-) conflictual directament present en el llenguatge.

Per a Aristòtil, de conformitat amb els seus principis filosòfics i, particularment, amb la seva teoria de la mimesi,* l'autor tràgic és en primer lloc un «artesà de la faula». És a dir, que la seva preocupació principal és unir bé entre si les accions de què es compon l'obra. «Reunir-les» per tal que aquesta faula tingui un principi, un punt central i un final, perquè comporti un nus i un desenllaç –a través de la peripècia i (eventualment) reconeixement– del conflicte* i permeti així la *catarsi*. En aquest sentit, la comparació de l'organisme tràgic amb un «bell animal», «ni massa gran ni massa petit» i «amb totes les parts ben proporcionades», constitueix probablement la clau de volta de la *Poètica*. *Ordre, extensió i compleció* són, segons Aristòtil, els criteris que permeten distingir una bona faula. I, per «ordre», haurem d'entendre ordre causal i no simplement ordre cronològic. Sistematització dels fets, de les accions, la faula aristotèlica apareix, en la seva conformitat al bell animal,* com una entitat *biològica* fundada en una veritable *concatenació* de les accions.

A l'*Estètica* de Hegel la unitat i la lògica de la faula seran novament reforçades en detriment de la dimensió purament emocional. D'una banda, tota acció tendeix cap a un objectiu determinat, és a dir, està subjecta a les seves pròpies conseqüències; de l'altra, el conflicte –que no és més que la confrontació

tació d'objectius oposats dels antagonistes— ha de menar, en el moment de la catàstrofe,* a un «apaivagament final» en forma de resolució lògica. Tanmateix, Hegel no és insensible a les mutacions de la forma dramàtica, que anuncien, des de Diderot i Lessing, els pràctics i teòrics del teatre que trenca amb el classicisme a la francesa. Enregistra aquestes evolucions, que ell troba característiques d'un drama modern provinent d'una «combinació més profunda de la tragèdia i de la comèdia, per formar un nou tot». Per bé que, en l'esperit de Hegel, aquesta «combinació» continua essent perfectament orgànica i no canvia amb aquells nous principis de muntatge* que apareixen amb el «gènere seriós» i que prendran una importància cada vegada més gran fins a Brecht i Heiner Müller. La «combinació» considerada per Hegel «no consisteix a col·locar els dos elements [tràgic i còmic] l'un al costat de l'altre o a barrejar-los», sinó a «retallar-ne els angles sortints i esmussar-los l'un amb l'altre».

Abans d'abordar el pas de la faula aristotèlicohegeliana a la faula moderna i contemporània, convé aturar-se de manera breu en certes dificultats o ambigüitats —de vegades fecundes— que romanen lligades als vocables grec *mythos* i al llatí *fabula*, i a les seves traduccions. En primer lloc, aquest terme designava en l'antiguitat tant el fons mític d'on eren extrets els temes de les obres com la faula en el sentit «unió de les accions d'una peça teatral». ¿Què hem de fer amb aquesta ambivalència en una societat moderna on els mites i l'oralitat semblen esgotats i la reserva de fets memorables sembla tocar fons?

En segon lloc, ens pot semblar molt paradoxal que sigui la faula, és a dir una categoria narrativa i èpica, el que, en la concepció aristotèlica, governa literalment la forma dramàtica. Però, ¿que potser aquesta paradoxa —que ens recorda que, en nombrosos capítols de la *Poètica*, la tragèdia es revela més propera a l'epopeia que a la comèdia— no ens convida a pensar en la idea d'una forma èpica del teatre com a ja present, encara que només sigui a mode de contradicció, en la teoria d'Aristòtil i en la pràctica d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides?

Finalment, ens hem de preguntar: ¿quina traducció del grec *mythos*, entre les que es proposen, ret compte millor, en

primer lloc, del concepte aristotèlic i, en segon lloc, de l'evolució moderna del conjunt de les accions dutes a terme en una obra? ¿«Faula», que remet també al gènere d'Esop, és a dir, a un gènere on el missatge de l'autor és essencial i preval sobre la narració? ¿«Història», paraula ambigua, perquè té l'inconvenient de no distingir «story» –que podria correspondre al que cerquem– de «history»? ¿«Intriga», traducció defensada per Ricœur (més exactament: «*mise en intrigue*»), que correspon a l'anglès «plot», que ret compte de la concatenació de la faula en la tragèdia, i fins i tot en la comèdia, però que no tan sols és objecte de connotacions policials, vodevilesques o melodramàtiques sinó que, de més a més, difícilment pot aplicar-se a dramàturgies modernes i contemporànies en les quals l'acció s'esmicola constantment, i fins i tot es dissol?

Quan Diderot proposa la seva dramaturgia del quadre* –un «quadre» que té com a objectiu substituir el cop de teatre–, és la lògica clàssica de la faula, basada en la progressió constant de l'acció fins a la resolució final del conflicte, allò que es troba pertorbat. La dinàmica obligada de la forma dramàtica deixa pas a una nova organització, a un nou «muntatge» més estàtic –o estaticodinàmic– de la faula, on la noció de *situació* tendeix a dominar la d'acció. Així, el «tall de vida» dels naturalistes significa molt explícitament, en la línia de Jean Jullien, el seu inventor, que l'obra ja no és un tot orgànic sinó un fragment:* «Tan sols és un tall de vida que podem escenificar, en farem l'exposició per l'acció* i el desenllaç no serà més que una aturada facultativa que deixarà, més enllà de l'obra, la porta oberta a les reflexions de l'espectador».

Fi del bell animal. «El(s) tractament(s) de la faula –tant si esdevé «mínima» com «quotidiana» o «banal»– ja no s'indexaran sobre una idea natural, orgànica, etc., sinó més aviat sobre valors moderns –contra natura, mecànics, és a dir, procedint per muntatge– de fragmentació, de desconexió, de discontinuïtat i fins i tot de *disjunció*. La faula brechtiana, retallada en quadres independents els uns dels altres, ja es troba em germen al «tall de vida» de Jullien, incloent-ne la dimensió d'«obra oberta» on el final esdevé una «aturada facultati-

va» que dona «carta blanca a les reflexions de l'espectador».

Tant si es tracta del teatre èpic de Brecht –per a qui la faula continua essent la «gran empresa del teatre»– com de dramaturgies que a priori semblen situar-se en un punt oposat, podríem dir que en l'íntim* i la intrasubjectivitat –com les de Strindberg o, més proper a nosaltres, Beckett–, la descronologització de l'acció, l'espaiament entre dues accions, l'estatus més aviat passiu i espectador del personatge en l'acció (ja sigui l'Agnès de *Un somni* o el Galy Gay de *Home per home*), tot ens incita a distingir, en el teatre modern i contemporani, dos nivells de la faula.

Primer nivell (que el lector o l'espectador tan sols pot reconstituïr a posteriori): la narració cronològica i seguida de les accions, dels esdeveniments que trobarem a la faula. Segon nivell: aquests mateixos esdeveniments i accions però tal com la construcció (la desconstrucció), la composició (la descomposició) de l'obra els fa aparèixer. Un formalista rus, Tomatxevski, va forjar dos conceptes, comuns al teatre i a la novella –«faula», en el sentit de «material» per al primer nivell, i «tema» per al segon– que ens poden ajudar a articular millor aquests dos nivells. Però l'essencial es troba en la constatació que passar d'un nivell a l'altre és trobar, en el punt d'unió, un operador, una consciència –Szondi l'anomena subjecte èpic,* jo proposo: «subjecte rapsòdic»* –que, d'una manera més o menys visible, agença, munta els elements d'allò que és «material» per erigir-ho en «tema». En Brecht en un passat proper, en Bond avui, aquest subjecte èpic o rapsòdic és per damunt de tot un subjecte *polític* que no deixa de fer «l'exegesi de la faula» i de comentar els fets, els esdeveniments per tal que els espectadors puguin conèixer el punt de vista del fabulador sobre la societat. A les Addicions del *Petit Organon* es llegeix: «La faula no correspon únicament a un procés de la convivència humana, tant com podria produir-se dins la realitat, sinó que es tracta de processos rectificats perquè puguin ser expressades les idees que té l'autor sobre la convivència entre els homes».³

3. Bertolt Brecht, *Teatre*, p. 46. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa, 1988. Traduccions de Carme Serrallonga, Feliu Formosa i Núria Roig. (N. de la t.)

Un nou repartiment de les veus s'ha instituit en el teatre modern i contemporani: superposant-se a la veu dels personatges, una veu meta- o paradialògica, la del subjecte èpic o rapsòdic, s'infiltra en totes les falles de l'acció, en tots els intersticis de la faula. Per exemple, en el cas de Duras (*Eden cinema*), mitjançant rèpliques sense locutor aparent o didascàlies que fan la funció d'adreça* de l'autor-narrador al lector o a l'espectador... Falta veure si l'autor-muntador ha preestablert, premeditat aquest primer nivell de faula al qual els seus destinataris tan sols podran accedir posteriorment. En el cas de Vinaver, sembla que no. Escriu: «En el meu cas, la faula és el resultat final. Pot dir-se que és allò que es constitueix en el transcurs d'un procés que és atzarós, conduït més per una acceptació de l'accident que per una intenció». La posició de l'autor de *La demanda de treball* és una crítica de la dimensió teleològica –creença «moderna» en els grans discursos emancipadors, tals com el marxisme– que estigmatitza en Brecht. El realisme* vinaireu se situa lluny del realisme èpic de Brecht, en una exploració de la realitat per fragments i microconflictes que una gran faula, sòlidament articulada –com, per exemple, la de *Mare Coratge*–, no podria enllaçar sense aixafar-los.

Això demostra que les estratègies dels autors encara, i sempre, juguen al voltant de la qüestió de la faula –ni que sigui en forma de rebuig o de denegació–, en particular pel que fa al que s'anomena la «realitat», o allò «real». Això demostra, també, que no és tant a la faula que podem retreure de portar el dogmatisme, o una concepció escatològica que subordina l'obra al seu «missatge», sinó més aviat a la malaltia –o ideologia– de la faula que jo anomenaria *fabulisme*. Un fabulisme que trobo menys en Brecht que en segons quins epígons seus –començant per Wekwerth– i que es tradueix, en un gran nombre d'obres dels anys seixanta, per una ossificació de la faula, sotmesa a una aproximació estretament sociològica de la realitat.

En el context dels anys seixanta Peter Weiss, en la línia de certes idees del teatre documental piscatorià dels anys vint, va trencar amb els usos brechtians de la faula per instituir un teatre polític –del «document» i del «discurs»–, afirmant que «la

realitat, sigui quina sigui l'absurditat amb què ella mateixa s'emascara, pot explicar-se en el més mínim detall». Per bé que les seves obres siguin força diferents –en realitat, són diametralment oposades–, Weiss i Vinaver tenen un reflex comú: el rebuig proclamat de la falla. Però, més enllà d'aquesta aparença, comparteixen també una realitat: més que la falla en si, la seva consistència o falta de consistència, la seva magror o falta de magror, el grau més o menys elevat de visibilitat que té en l'obra, el que compta ara és la tasca del «narrador» o del «muntador», com més va més donat a veure i/o sentir l'espectador en el temps de la lectura o de la representació.

J.-P. S.

ARISTÒTIL, 1980; BRECHT, 1970 i 1972-1979; HEGEL, 1997; JULLIEN, 1982; PAVIS, articles «Fable» i «Mythos», 1996; RICŒUR, 1983; RYNGAERT, 1993; SARRAZAC, 1981; TOMATXEVSKI, 1966; WEKWERTH, 1971.

forma breu

La «forma breu» o «petita forma», que des de fa un segle ha experimentat un èxit creixent, suposa a primera vista un capgirament de la concepció del drama en la categoria aristotèlica de l'extensió, segons la qual «un ésser viu no podria ser bell si és molt petit (perquè la mirada es perd en la confusió quan la seva durada confina amb l'imperceptible) ni si és molt gran (perquè la mirada no pot abastar-la d'un sol cop, de manera que la unitat del conjunt escapa a l'esguard dels espectadors)» (Aristòtil, *Poètica*). Oposant-se aquesta exigència d'una percepció mitjana que dictaria a la falla* la seva extensió, la forma breu extreu la seva dinàmica de les variacions d'escala pròpies de la mirada moderna. Tant en l'ordre del més petit com en el del més gran, les relacions dels homes entre ells o fins i tot les que mantenen amb el món demanen noves mesures o preses de vistes, no subordinades al conflicte* interhumà tradicionalment compost d'una exposició, una crisi i la resolució d'aquesta darrera. S'esdevé llavors que la problemàtica suscitada per la forma breu es

planteja menys en termes de durada que no pas d'òptica* i de composició. La brevetat, entesa com a limitació temporal –limitació impossible de quantificar *stricto sensu*, d'altra banda– no és, paradoxalment, el criteri pertinent de la forma breu.

Aquesta escriptura, tal com apareix en Maeterlinck i Strindberg per exemple, significa en realitat una mirada dramàtica nova, puix que «la moderna obra en un acte no és un drama en miniatura, sinó una part del drama, erigida en una totalitat» (Peter Szondi). Evidentment, *Interior* o *La més forta* són obres curtes que entren en ressonància, en aquest punt, amb la fórmula dels «quarts d'hora dramàtics» proposada per Lavedan i Guiches al Théâtre Libre d'André Antoine el 1888. D'altra banda, Strindberg comenta que «el gust de l'època sembla tendir a la brevetat i l'expressivitat», que la brevetat convidria «a l'home modern»; el seu propòsit serà rellevat pels futuristes italians que jutjaran «la sensibilitat moderna, lacònica i ràpida» (Marinetti, Corra i Settimelli). Si la forma breu es fa un lloc important en la modernitat és perquè, des dels anys 1880, durant els quals el teatre travessa una crisi sense precedents, s'afirma com una de les alternatives possibles a la dramàtica tradicional. Permet l'exploració en primer pla d'una situació que frega la catàstrofe,* al si de la qual els personatges esperen o lluiten contra l'arribada ineluctable d'una mort tot-poderosa. Prenent l'escena com a model, és a dir, focalitzant en una part activa de la totalitat dramàtica, la forma breu opera un reenquadrament que fa aparèixer noves forces en acció que se superposen a les forces interhumanes: així succeeix amb la mort en les obres citades. Aquesta dramàtica té doncs com a projecte presentar de manera condensada gestos significatius de les relacions plurals que els homes tenen amb el món.

Consegüentment, la denominació d'«obra en un acte», amb la qual encara es designava la forma breu a finals del segle XIX, resulta inadequada, per no dir antiquada. Perquè no es tracta de desenvolupar un acte, de construir una acció* que, per comprimida que fos, no era menys completa, és a dir proveïda d'un principi, d'un mig i d'un final. El desig d'abreujar el drama no té com a objectiu miniaturar-lo; suscita, al contra-

ri, una fragmentació de l'arquitectura tradicional, una explosió i una compressió que podran desembocar en el joc de variacions al qual es lliura Heiner Müller, sobre els mites de Prometeu o de Medea per exemple. Una de les primeres expressions de la forma breu moderna, des d'aquest punt de vista, és el «tall de vida» proposat per Jean Jullien a finals del segle XIX: un estat fragmentari* del drama antic, que ja no està sotmès als preparatius d'una exposició ni a les necessitats d'un desenllaç. Així doncs, la discussió del format del drama té com a correlat essencial la contestació de la totalitat orgànica de la faula i permet a la dramaturgia moderna renunciar a l'exigència d'un esgotament del moviment* dramàtic. Lluny de constituir-se en un gènere menor que reactiva la vella jerarquització entre farsa i gran comèdia, la forma breu moderna és un testimoni de les grans ambicions dramaturgiques. No constitueix el subgènere tímid, timorat de vegades, del drama, sinó més aviat el seu dinamitatge; d'aquesta manera ofereix un espai d'inventiva i pot esdevenir, com va succeir en les avantguardes de principis del segle XX, un laboratori de l'escriptura teatral. La contestació activa del model aristotelicohegelià del drama té com a contrapunt tota mena d'experimentacions formals, relacionades, d'altra banda, tant amb l'estètica com amb la política: el teatre d'*agit-prop* o el drama expressionista han recorregut, d'aquesta manera, al potencial desestabilitzador, fins i tot provocador, de la forma breu, que funciona per un efecte de «cop de puny».

Però aquesta dramaturgia no es limita a un procés d'atomització, en la mesura que l'escriptura dramàtica moderna n'extreu matèria per a la construcció de noves arquitectures. A partir dels bocins d'una realitat esclatada, els autors recomponen agregats o muntatges* de petites formes que donen naixement a peces d'una nova extensió. Així, el *Somni* de Strindberg, ambiciosa revista* de formes breus que dona un drama d'una longitud considerable. Així, novament, *La Ronda* de Schnitzler, que juga amb la serialització d'una forma breu sotmesa a deu variacions successives. Aquests conglomerats de formes breus, que procedeixen per acumulació, juguen amb l'extensió de la durada dramàtica i potser fins i tot amb la seva

dimensió exponencial: la forma breu moderna té com a particularitat –i aquesta no és la seva paradoxa més petita– que pot produir drames molt llargs. Amb tot, aquesta nova extensió no té gaires deutes amb l'antiga categoria aristotèlica, en la mesura que no exigeix de l'espectador una mirada capaç d'abraçar el conjunt de la faula, sinó en la mesura que l'arrossega a un avanç laberíntic. L'agregat de formes breus suposa el rebuig, propi de la modernitat, del sentit únic; suggereix una cerca oberta de comprensió en una arquitectura esclatada.

Aquesta força de contestació, d'atomització i de reconstrucció problemàtica que ha estat al centre de la forma breu des de fa un segle és tanmateix susceptible d'arribar als límits, o fins i tot d'esgotar-se, deixant-se arrossegar per la moda actual que tendeix a erigir l'ordre menor o petit en nous cànons. La inflació que experimenta la forma breu avui està sens dubte dictada per imperatius econòmics –aquestes peces necessiten molt sovint dispositius teatrals lleugers i s'adapten bé al treball de taller– però, molt més enllà, tradueix una comercialització de les coses petites que pren el risc de convertir aquesta dramaturgia en un «gadget modernista» (Daniel Lemahieu). Marcada pel segell dels qüestionaments fonamentals de la poètica del segle xx, la forma breu es veuria així amenaçada d'esdevenir un refugi confortable contra la dificultat que experimenta el dramaturg contemporani de dedicar-se a l'escriptura d'un teatre del món.

M. L.

DANAN, 1997-1998; IVERNEL, 2000; LEMAHIEU, 2000; LESCOT, 1999; LISTA, 1973; SARRAZAC, 2000b; STRINDBERG, 1964; SZONDI, 1983.

fragment / fragmentació / tall de vida

La noció de fragment prové d'una escriptura que entra en perfecta contradicció amb el drama absolut.* Aquest se centra, construeix i compon sota la perspectiva d'un esguard únic i d'un principi organitzador; la seva progressió obeeix les regles

d'un desenvolupament cada part del qual engendra necessàriament la següent, impeding les vides i els començaments successius. El fragment indueix, ben al contrari, la pluralitat, la ruptura, la multiplicació dels punts de vista,* l'heterogeneïtat. Permet contemplar, en el seu ús més ampli i més antic –el dels elisabethians, dels autors del Segle d'Or espanyol i d'una manera general, dels dramaturgs barrocs–, un conjunt d'accions* bigarrades els inicis de les quals, més o menys simultanis, exploren pistes paral·leles o contradictòries, almenys aparentment. La naturalesa dels vincles entre aquests començaments, la seva coherència temàtica i la seva cita final per a un eventual desenllaç unificador varien segons les obres, fins a atènyer l'aïllament «de les pedres sobre el perímetre del cercle», com escriu Roland Barthes. Aquests fragments poden anomenar-se, llavors, miques, bocins, estelles, molles o trossos d'escriptura, separats de manera desigual per buits. Pot ser també que el buit guanyi i que aquests començaments deixin d'existir, que la naturalesa de les relacions i dels prolongaments entre aquests trossos romanguí enigmàtica i se cerqui en va el rastre d'una perspectiva unificadora, la trama d'un arxipèlag, en la unió d'illots dispersos. Els efectes de la postmodernitat han multiplicat les escriptures del desmuntatge, i fins i tot de la descomposició.

Però les accions múltiples proposades pels dramaturgs barrocs, tot i ser heterogènies –és el regne de la *barreja de gèneres*–, contenen gairebé sempre la promesa d'una explicació que les torna necessàries. Les formes que adopten aquests dramaturgs apellen al plural, a la simultaneïtat i a la divergència per assolir millor els seus fins, és a dir retre compte d'un univers opac i inestable la complexitat del qual rau en les dreceres, en les volutes independents i els desenvolupaments improbables.

La importància del muntatge,* la qüestió del punt de vista i la de la coherència són recurrents en aquells que s'interessen per l'escriptura fragmentària, com J.-P. Sarrazac, que es refereix al rapsode* i té en compte el doble gest de l'escriptor, el que deslliga i el que relliga. Es pot veure una línia de ruptura entre les escriptures fragmentàries que tallen, trossegen o «trenquen pedres», o que fins i tot en fan graveta, com diu François

Regnault, i les que, tot participant del mateix projecte treballen en el mateix moviment fabricant enllaços. La naturalesa i la visibilitat d'aquests enllaços varia, segons si el dramaturg reforça el muntatge, fa que el comentí un narrador, fa que sigui evident pel joc dels títols i de les didascàlies o bé n'abandona la recomposició als atzars dels xocs i a la bona voluntat del lector o de l'espectador, o als efectes potents de la posada en escena. Avui, la polèmica versa doncs sobre els límits i les conseqüències de la fragmentació i sobre la manera en què l'obra es recompon per l'efecte del muntatge o, al contrari, s'obre a tots els vents de la interpretació, no ofereix cap punt de vista aparent sobre el món.

Tradicionalment, el fragment designa el caràcter incomplet o inacabat d'una obra; en aquest cas, i si creiem les definicions actuals, l'essencial no sembla trobar-se en el que en queda o en el que ha estat compost, sinó en el que no ens ha arribat, en allò que manca. Paradoxalment, la nostra època ha convertit el que era l'admissió d'un fracàs, d'una pèrdua o d'una insuficiència, en l'afirmació d'una tria estètica. Així, Roland Barthes subratlla el plaer dels *principis* successius, quan parla dels seus *Fragments d'un discurs amorós*. En dramaturgia, la paraula s'ha estès fins al punt d'entrar en el títol de certs textos, com els *Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs*, de Normand Chaurrette (1986). Sens dubte, la influència de les arts plàstiques en l'escriptura dramàtica es va fer tornar a fer sentir puix que va esdevenir banal integrar en una obra pictòrica elements heterogenis d'orígens diversos, tant com deslliurar-la de la perspectiva única. En matèria de fotografia, per exemple, David Hockney en els seus *paisatges fragmentats*, fa centenars de polaroids juxtaposades, recrea un món en què la multiplicació de les focals correspon a la multiplicació dels punts de vista.

Per a Peter Szondi, el jo èpic* és el que ordena i justifica les formes dramàtiques parcialment fragmentàries. En busca els senyals en l'esclatament dels llocs i no separa l'escriptura discontinua de la necessitat del muntatge. Així, fa de Strindberg a *La Sonata dels espectres* un autor que «expressa a l'escenari l'existència separada dels homes de la seva època» instal·lant com a decorat la façana d'una casa. La multitud dels llocs d'acció

dins la casa està, tanmateix, contradita per la plaça davant d'aquesta, que recrea una unitat. Al contrari, Szondi cita *Els criminals* (1929) de Bruckner com una obra en què els tres pisos de la casa representen una veritable simultaneïtat que correspon, «en la dimensió temporal, a la persecució paral·lela de cinc accions aïllades». Però assenyala, és clar, la relació que aquestes accions mantenen amb el mateix tema. D'igual manera, s'aferma, tot fent al·lusió als «fragments dels diferents debats», al fet que aquests es reagrupen per donar una imatge unificada del tribunal.

Woyzeck de Büchner, obra inacabada i recomposta a causa d'això per les seves posades en escena successives, és una obra l'organització fragmentària de la qual acompanya la visió del món del personatge principal i contribueix a fer-ne aparèixer l'alienació. El que li succeeix escapa a la lògica del complot que instauraria una intriga construïda. Els esdeveniments no obeeixen a una progressió sistemàtica, sinó que s'acumulen i tan sols tenen sentit dins d'un paisatge disjunt i gelat que ret compte de la situació de *Woyzeck* en el món i alhora en la interioritat del personatge.

Afiliat als naturalistes, el dramaturg i teòric Jean Jullien concep l'obra de teatre com un «tall de vida portat a l'escena amb art». Amb aquesta fórmula cèlebre, tot i que sovint malinterpretada, preconitza separar una llesca de la realitat. Màquina de guerra contra l'obra ben feta, el tall de vida decapita l'«art de les preparacions». Es despulla l'obra de teatre dels seus apèndixs, jutjats inútils i inessencials. Jullien escriu: «L'explosió [...] la farà l'acció mateixa i el desenllaç no serà res més que una aturada facultativa de l'acció. Així doncs, a través del tall de vida s'il·lustra l'oposició que es dreça entre el fragment i les sacrosantes regles d'equilibri i de composició del drama absolut. La particularitat d'aquest fragment és que pretén, tanmateix, reforçant la seva posició de tancament sobre si mateix, constituir en si una totalitat, si més no un conjunt, un objecte dramàtic homogeni.

El teatre èpic* de Brecht participa de l'escriptura fragmentària en la mesura que introdueix en el que era «el riu de la

faula» les ruptures, els salts, les el·lipsis, les variacions brutals d'angulació. Es tracta més de trossos que de fragments, i la composició de conjunt no està, evidentment, deixada a mans de l'atzar: obeeix a efectes primordials de muntatge que constitueixen el punt de vista.

Sota la influència de Brecht, una part del «teatre de la quotidianitat» dels anys noranta exposa la vida corrent de persones corrents en forma de seqüències curtes, de vegades enigmàtiques, en el cas de Michel Deutsch o de Franz-Xaver Kroetz. La fragmentació va en el sentit d'una concentració extrema de les parts –cada escena val evidentment per ella mateixa– i en l'evidència d'una arrencada d'aquestes d'un conjunt més ampli que l'emparenta amb el tall de vida. La tria de les seqüències i la seva articulació obeeix sempre a una lògica narrativa, encara que aquesta es desplegui a l'interior d'un gran buit i que grans gruixos d'aire encoixinin els espais intersticials, conferint-los una nova importància. Les obres de Michel Vinaver responen bé a aquesta lògica del trossejament i a la del muntatge. Però van més enllà en la fragmentació de les rèpliques, tallants, incompletes, agudes; en mostren els talls en carn viva que revelen els seus orígens, el gran univers de la paraula del qual expressen la diversitat (tot pot entendre's) i la impossibilitat d'esgotar-la. La rèplica *rara*, lacònica, en fricció amb altres, esdevé la marca de fàbrica d'un llenguatge fragmentat que prova de dir millor la totalitat mitjançant les operacions de tria, de sostracció i de muntatge. Així doncs, la fragmentació concerneix el component teatral infinitament petit, la rèplica, així com també el component teatral infinitament gran, l'obra sencera. Aquesta esdevé llavors un fragment enorme, com un món arrencat del món, que significa alhora la seva totalitat i la seva incompletitud.

Els fragments són, doncs, homogenis o totalment heterogenis. Són homogenis pel que fa a l'escriptura, pel que diuen o per allò a què fan referència. Provenen en aquest cas del mateix teixit. La fragmentació té relació amb un sector limitat; el referent comú garanteix una lògica de conjunt.

Són heterogenis per la diversitat de referents, de preocupa-

cions, de temes i obeeixen, com suggereix Heiner Müller, a un principi de descomposició. L'heterogeneïtat esdevé llavors el principi artístic capital.

En el primer cas, l'escriptura té en compte un estat anterior idealitzat, pressuposat (la carta, el discurs, l'obra sencera, un personatge absent o mort, un tema), les traces del qual romanen i tenim almenys una idea del model *complet*; en el segon cas ignorem la provenença dels fragments i el que caldria reconstituir. El principi actiu però aleatori estaria contingut en els fragments i no a l'exterior d'aquests, i, en última instància, l'autor no en sabia més que qualsevol altre. No hi hauria un *abans* de la fractura, una sostracció, un trossejament, sinó tan sols un trossejament en fragments dels quals la diversitat de provenències, l'enigma dels orígens i la causa de l'aplegament romanen desconeguts.

Què cal doncs reconstituir, quin principi organitzador cal imaginar? Res, si la fragmentació esdevé el principi estètic en si mateix. Les parts no són la metàfora o la metonímia del tot. El món *està* trencat, i posar-se a cercar qualsevol efecte de puzzle o una llei organitzadora és en va. El món no està organitzat, tampoc no ho està l'obra, que parla del desordre, el caos, el fracàs, la impossibilitat de tota construcció.

Això condueix a ambigüïtats. La primera és la sensació d'impotència que pesa sobre l'autor si no proporciona cap principi artístic de composició, cap arquitectura subtilment disfressada. La segona té alguna cosa a veure amb la condició particular de l'obra de teatre. El text lliurat a tots els vents, el text informe, el text orfe sempre pot trobar un pare adoptiu, en aquest cas el director d'escena, que treballarà més lliurement amb l'obra que li és proposada en tant que ja està preretallada com per al seu ús lliure. Contra el principi mateix de l'obra, pot ordenar-la per a l'escena, o trobar un *ús* dels fragments deixant de banda qualsevol preocupació d'*interpretació*. De manera paral·lela al fragment, amb connotacions del mateix ordre, la paraula material* figura en títols d'espectacles contemporanis (*Medea Material*, *Material Shakespeare*), denotant el desig dels creadors de fer servir allò que els ve de gust.

L'obra fragmentada ofereix a la creació, com també ho fa a la recepció, una llibertat formidable. Conté en ella mateixa el seu propi verí, el risc del text informe i obert a tots els corrents d'aire, buidat de tota substància.

D. L. i J.-P. R.

BARTHES, 1977; JULLIEN, 1892; LESCOT, 1999; SARRAZAC, 1981, RYNGAERT, 1993 i 1994.

gestus

La noció de gestus va prendre tota la seva amplitud al si del drama modern en la definició donada per Bertolt Brecht: «un conjunt de gestos, de jocs de fisonomia i (tot sovint) de declaracions fetes per una o més persones en adreçar-se a una altra persona o més». Així doncs, el gestus no es limita només als «gestos» pròpiament dits, a la pantomima; s'estén a la fisonomia i comprèn les paraules, el tot que constitueix l'*actitud global* d'una persona o d'un grup implicats en un intercanvi interhumà. A més, suposa una tria d'elements organitzats perquè esdevinguin significatius, per exemple la formalització dels gestus en una gestualitat, de manera que el gestus va junt amb la consciència del paper interpretat per l'actor i contribueix al fenomen de la distanciació. Al *Petit òrganon*, Brecht precisa que «cada gestus mostrat està acompanyat d'un gestus general, que és mostrar el que es mostra». Per consegüent, el terme no s'aplica tan sols al comportament puntual d'un personatge o d'un conjunt de personatges dins d'una obra de teatre (el gestus social), sinó que qualifica de la mateixa manera l'acció de la peça i la manera com es presenta al públic, la relació instaurada amb aquest darrer (el gestus fonamental). Finalment, el gestus no està limitat a l'art de l'actor. La música, per exemple, també pot ser gestual. D'una banda, «permet a l'actor presentar certs gestos fonamentals», sobretot per mitjà dels famosos *songs* brechtians. De l'altra, té la capacitat de representar per si mateixa un gestus social, tot reforçant l'efecte de distanciació i

portant l'espectador a prendre una actitud d'observador crític. A *La mare*, Brecht diu que la música (d'Esiler), «gràcies al seu gestus de consell amistós, permet en certa manera que la veu de la raó es faci sentir».

El gestus, una noció central en l'elaboració de la dramaturgia èpica,* treballa en la forma mateixa del drama. Actua fonamentalment com a principi de discontinuïtat: ja no és tractat des d'un punt de vista psicologitzant, les seves expressions (gestos, paraules...) ja no són interpretades com la traducció d'una interioritat, d'un flux continu de pensaments i de sentiments. Ben al contrari, el comportament del personatge es descompon en una sèrie de gestus, actituds fonamentals que corresponen a situacions particulars i se succeeixen de vegades abruptament. Així, a *La mare Coratge i els seus fills*, Brecht presenta una Anna Fierling comerciant, que mira de treure profit de la guerra i arriba a l'extrem de fer servir els seus fills per als seus negocis, fins al punt de perdre'n un, Petit Suisse, del qual prova de negociar el rescat; tanmateix, aquesta mateixa «mare Coratge» també és capaç, al final del sisè quadre, de maleir la guerra i els soldats que li han desfigurat la filla. L'actor «cita» el personatge en lloc d'encarnar-lo, sense dubtar a subratllar-ne les contradiccions. Així, la discontinuïtat de la forma dramàtica no està limitada a la discontinuïtat de l'acció* o del personatge:* està igualment engendrada per la reflexivitat d'un teatre que instaura espais per al comentari.* En aquest sentit, «l'actor ha de poder espaiar els seus gestos com un tipògraf espaiava les seves paraules» (Benjamin). El gestus s'acompanya d'una falla que exhibeix les seves sutures, de la designació del teatre com a teatre. Presenta alhora el decorat i el seu revés, com una mena de llibre obert al món i al públic.

El teatre basat en el gestus es caracteritza per una transparència extrema: d'una banda, permet llegir el cos de l'actor, la paraula, la totalitat de l'escena, els materials* de la qual estan organitzats de tal manera que produeixin sentit, i d'altra banda, permet veure els bastidors d'una construcció, sobreexposant el teatre per fer-ne aparèixer la teatralitat.* Ara bé, aquesta llegibilitat del gest és qüestionada avui dia. Un autor dramàtic

qualificat de «postbrechtia» com Heiner Müller critica la falla brechtiana i prefereix treballar l'opacitat del signe, sense dubtar de provocar un impacte gairebé físic en l'espectador i submergir-lo en un desplegament d'imatges (que poden ser d'una gran violència), abans (o en lloc) d'embranchar l'espectador en una reflexió racional. Davant del qüestionament de la validesa del segle de les llums i davant del fracàs dels «grans relats» (J.-F. Lyotard), renunciariem a la claredat del sentit que pot proposar el gestus. Aquest darrer seria qüestionat, d'igual manera, pel teatre que se situa en la vassallia d'un Artaud o d'un Grotowski —el teatre que Pasolini anomena «el teatre del gest i del crit»—, per al qual el llenguatge dels gestos no ha de ser una construcció intel·ligible, sinó que cal contemplar-lo com una producció del cos, sense passar necessàriament per una racionalització discursiva: s'insistiria, per exemple, més aviat en la «presència» del cos de l'actor, en lloc de veure-hi un suport dels senyals.

Si el gestus és qüestionat avui com ho és el teatre èpic al qual va lligat, això no vol dir, amb tot, que aquesta noció hagi permès observar l'escena teatral sota un angle nou. Proposant una mediació entre les idees de «caràcter» i d'«acció», el gestus ofereix un punt de vista global sobre el text o la representació, en lloc de fer-ne una dissecció en diferents sistemes de signes: so, llum, paraula, etc. Hom pot preguntar-se si no seria més interessant reavaluar-lo en aquest sentit.

F. B. i C. N.

BENJAMIN, 1969; BRECHT, 1972-1979; NAUGRETTE, 2000; PAVIS, 2000.

Íntim

L'arribada de l'íntim al teatre s'assembla a un *coup de force*. Segons Szondi, el drama absolut* és, efectivament, «pura relació», i l'home hi evoluciona «en el món dels altres». Ara bé, l'íntim es defineix com el superlatiu del «dins», l'interior de l'interior, el nivell més profund del jo, ja es tracti d'accedir-hi

un mateix, ja d'obrir-ne l'accés a un altre (una relació íntima).

El discurs en primera persona és la forma per excel·lència de l'íntim: diari íntim, narrativa personal, confessió, correspondència, etc. En el drama, al contrari, la representació de l'home en la societat, i en acció,* suposa deixar al marge tota expressió no motivada de la interioritat.

Tanmateix, la temptació de l'íntim treballa el drama des dels seus orígens: fóra especialment bo d'observar l'oscil·lació perpètua, en el teatre shakespearí, entre la representació del món i les forces que el travessen i la dels subjectes que estan, ells mateixos, travessats pel món i per les seves pulsions, i provant de dir-se i pensar-se des de l'interior, amb el món i el subjecte fent de mirall, segons el principi barroc de l'analogia; el Príncep de Homburg accedeix al nivell profund de les pulsions que allibera l'estat de somni, però aquest parèntesi íntim continua estant lligat a l'acció: com que somia, no sent les ordres que li donen, i aquesta negligència serà decisiva. Un altre personatge la paraula del qual, deslligada del diàleg, té un gran component íntim és Woyzeck fa constar la seva incapacitat de connectar entre si els fragments* del seu jo, i el seu jo amb el món, però el seu discurs és en certa manera justificat per l'observació clínica de la qual és objecte. La presència de l'íntim en Kleist i Büchner, però també podríem citar Musset, es manifesta en menor grau, en filigrana dels esdeveniments i dels discursos que depenen de l'esfera intersubjectiva.

Una acta de naixement del teatre íntim, una legitimació de «l'interior de l'interior» com a objecte de representació que ja no necessita el pretext d'un drama que transcorre principalment en l'esfera intersubjectiva, és la creació del Teatre Íntim per Strindberg l'any 1907. El teatre íntim consisteix en una tensió fecunda entre el jo i el món, entre el jo dramàtic i el jo èpic,* les modalitats tan diverses del qual han estat caracteritzades i posades en perspectiva a l'assaig de Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, que segueix l'evolució del teatre íntim des de la seva intuïció diderotiana fins a les formes contemporànies. En el teatre contemporani, la tensió entre el jo i el món, característica del teatre íntim, explora formes extremes;

la de la fallida del món, amb la veu d'un subjecte encara identificable fent-se sentir en un món desertat o destruït (de Beckett a G. Motton i, per últim, Bond); la del defalliment del jo, simètrica. A partir del que Jean-Pierre Sarrazac va batejar com a *jo errant* es desenvolupa un teatre de veus supra- o infraperpersonals, en el qual «això» parla de la part més profunda, de l'íntim, sense que les veus siguin les de subjectes identificables en un món determinat. Així s'esdevé amb certes obres de B.M. Koltès o del teatre de S. Kane, on el món apareix més com a horitzó mític de la paraula que com a univers de referència.

Lluny de significar la fugida del personatge fora del món, el seu replegament en una bombolla intimista, el teatre íntim obrirà el camp del despullament, en la paraula i en els silencis que la foraden, del més ocult, del que no s'expressa, del que no es pot representar, ja es tracti del jo físic, del seu discurs interior i de la seva rememoració (de Strindberg a Bernhard) o de fonaments implícits de les relacions íntimes, familiars o conjugals (seguint les passes de Txèkhov o O'Neill), àmbits també tractats per la psicoanàlisi. La invenció d'aquesta darrera fa que es qüestioni la idea d'un accés fàcil, a través de la introspecció, la confessió o la confidència, al nivell més profund del subjecte. Tanmateix, si admetem la idea que l'inconscient s'estructura com un llenguatge, la forma dramàtica podria tenir com a objectiu mimar el flux de llenguatge de l'inconscient, com mostren els textos dramàtics i no dramàtics de Jon Fosse.

L'íntim al teatre és finalment una paradoxa per a la representació: ¿com pot mostrar-se l'interior sobre l'escenari, quin espai deixarà penetrar la mirada sobre l'escena, dins la casa, dins els pensaments, o fins i tot de l'inconscient del subjecte? El Teatre íntim de Strindberg, en el qual «Podrem, de manera íntima/alliberar l'excés dels nostres cors», veu la llum, de manera significativa, a les acaballes d'un segle que, segons W. Benjamín, «ha buscat per damunt de tot l'habitatge, [...] ha considerat l'apartament com un estoig per a l'home». El segle xx també ha explorat, aprofundit i variat l'escenificació de l'íntim: els interiors d'Antoine, l'Elsinor de Craig completament filtrat per la mirada crítica de Hamlet, el treball radical de Clau-

de Régy sobre la relació de l'espectador amb el teatre, que evita els esculls de l'intimisme i de la familiaritat, o el de Matthias Langhoff per preservar l'aspiració còsmica del teatre íntim, són formes donades al programa somiat per Strindberg.

C. T.-B.

BENJAMIN, 1989; RÉGY, 1991; SARRAZAC, 1989, 1995; STRINDBERG, 1986; SZONDI, 1983.

ironia/humorisme/grotesc

La ironia, l'humorisme i el grotesc són tres nocions lligades al còmic, però a un còmic treballat pel dubte i pels contrastos, inquietat i inquietant, de manera que suscita un riure desganat. El teatre que l'empra està travessat per tensions que no s'apauvagen amb un final feliç que marca el desenllaç del conflicte.* Consegüentment, les obres amb un gran component d'ironia, humorisme o grotesc se'n van en fum, acaben amb un gran interrogant i donen una impressió d'inacabament o de disgregació de la forma dramàtica tradicional basada en una progressió lineal. Aquesta explota, víctima del «principi d'incertesa», i l'harmonia de l'obra ben feta es converteix en un mer record.

En el cas de la ironia, introduïm en un llenguatge una sospita que suggereix el contrari d'allò que sembla dir. Això suposa també un segon grau, que porta l'espectador a desmuntar el sentit originari, encara que aquesta desconstrucció no sigui explícita a l'interior de l'obra irònica. Segons Michel Vinaver, la ironia permet de mantenir una relació tot suggerint-ne la incongruïtat, en el context d'un univers aparentment condemnat a la discontinuïtat d'ençà de l'ensorrament de les grans estructures donadores de sentit: seria fins i tot l'única forma possible d'establir un vincle "quan encara hi ha relació però ja hi ha un desajustament entre els dos objectes". Per exemple, a la seva obra *Hotel Ifigènia*, l'ascensió del protagonista Alain es posa en relació de fet amb la llegenda micènica i amb el 13 de maig de

1958. Alain no és i alhora és Zeus i de Gaulle, la identificació és suggerida però no enganya, i el públic no s'equivoca: a l'espectador lúcid li corespón una obra teatral translúcida que es proposa com a teatre. Gràcies a les "juntures iròniques" múltiples i imprevistes, pot subsistir tanmateix una aparença de continuïtat.

En l'humor, al contrari, es rebutja, d'entrada, tota coherència a causa de les ruptures que engendren a l'interior de l'obra dramàtica la reflexió, el moviment d'interrogació explícit del drama sobre si mateix. Segons Luigi Pirandello, l'humor es defineix com a «sentiment del contrari» i constitueix en aquest sentit una superació de la ironia. Efectivament, a *Sis personatges en busca d'autor*, no s'acontenta amb una «consciència irònica de la irrealitat d'aquest món imaginari», sinó que descriu també «els efectes de l'encanteri [...] trencat» a través dels seus sis esborranys de personatges* que cerquen en va d'accedir a la condició de personatges d'un drama per interpretar i es queden com suspesos en el buit. La reflexió sobre el drama s'inscriu així dins la mateixa obra. Ara bé, Pirandello constata que «aquesta reflexió s'insinua a tot arreu i s'entesta a descompondre-ho tot». Suscita digressions i comentaris* que són bretxes en el tancament de la forma dramàtica, en pertorben l'harmonia i fan néixer contrastos que desorienten l'espectador tot fent-lo riure, fenomen que Pirandello qualifica d'humorisme.

Allò grotesc també desorienta l'espectador confrontat a una absència d'indicacions que li permetin «classificar» aquest fenomen. Aquest es defineix sovint pel seu caràcter híbrid: correspon a una oscil·lació entre tràgic i còmic, entre proliferació i reducció. En aquest sentit, és significatiu que Hegel condemni a la seva *Estètica* «la imaginació grotesca» com una distorsió de la forma clàssica, que «expulsa les formes particulars de les fronteres precises de la seva pròpia qualitat [...] i només expressa la tendència a la conciliació dels contraris en forma d'una impossibilitat de conciliació». Allà on la ironia suggereix el contrari, l'humorisme el posa en evidència i el grotesc manifesta una conciliació impossible. El grotesc participa així de la crisi del drama en totes les seves dimensions: *A Ubú Rei* d'Alfred

Jarry, la deformació, l'exageració i l'ampullositat són presents tant en la llengua com en el cos dels personatges que no tenen, d'altra banda, profunditat psicològica, estan reduïts a simples marionetes. La realitat, que d'aquesta manera queda distanciada, ens apareix buida de certeses, de sentit, i no pot, consegüentment, fixar-se de manera definitiva en una forma.

En una època en què es proclama el «final dels grans relats», el grotesc envaeix l'escena teatral. Efectivament, en aquest teatre que comenta alhora que (s')elabora, no només passa que la ingenuïtat esdevé impossible, sinó que l'escriptura teatral sembla renunciar cada vegada més a les «juntures», siguin iròniques o no, i busca, al contrari, accentuar els contrastos: l'autor contemporani Gregory Motton, per exemple, transforma, a *Gat i ratolí (xai)* un adroguer en Gengis Khan, i ho fa sense cap mena de transició ni preocupació de versemblança. La crítica qualifica la seva obra d'«híbrida» perquè Motton es nega a limitar-la a una sola noció, ja sigui ironia, humor o grotesc.

F.B. i C.B.

BAKHTINE, 1982; IEHL, 1997; PIRANDELLO, 1988; VINAVER, 1982.

joc de somni

Aquesta forma teatral es remunta a *Un somni (Ett drömspel)*, literalment, «joc de somni») de Strindberg (1901). Tanmateix, al seu «memento» sobre l'obra, el dramaturg també denomina així una obra anterior que marca el seu retorn al teatre després de la crisi d'*Inferno: Camí de Damasc I i II* (n'hi haurà tres) de 1898. També podem preguntar-nos si l'obra de Hauptmann titulada *L'assumpció de Hannele Mattern* (1893), subtitulada «drama de somni», una mena de collage de naturalisme i de magia, no va inspirar Strindberg.

El dramaturg suec, que va escriure nombrosos contes de fades, entre els quals figura *El viatge de Pere l'Afortunat i Blanca-cigne*, barreja també, en els seus «jocs de somni», components meravellosos, onírics i simbòlics amb una dramaturgia definiti-

vament quotidianista. A l'empara del que el mateix autor anomena «supranaturalisme», els personatges es transformen en «mitjos fantasmes», segons l'expressió d'Adamov: parlen, discuteixen, tenen una feina, pensen en les seves misèries i els seus projectes i, alhora, es comuniquen per telepatia, veuen el futur, tenen el do de la ubiqüitat, envelleixen i rejuventeixen a la vista...

En una carta, Strindberg confiava als seus fills que amb *Un somni* acabava d'inventar-se un «nou gènere», «gènere fantàstic i brillant com *Pere l'Afortunat*, però que transcorre en el nostre temps i es basa en una realitat». Però, ¿es tracta realment d'un «gènere» –cosa que suposaria l'establiment d'un mínim de cànons i d'un «horitzó d'expectatives»– o d'una forma híbrida, gairebé monstruosa, una mena d'oxímoron teatral on s'encavallen «somni» i «naturalisme» («somni naturalista», manera com al seu autor li agradava qualificar *Un somni*)?... La qüestió deixa de plantejar-se quan constatem que el joc de somni es perpetua –de Strindberg a Adamov (*Si l'estiu tornés*) o Pasolini (*Calderon*), passant per Molnar (*Liliom*), Pirandello (*Somio, o potser no*) i Brecht (*Les visions de Simone Machard*)–sense deixar de desbaratar tota pertinença genèrica.

Així doncs, ja no és un «gènere», sinó un exemple tipus del que aquí anomenem una desviació* –una forma de desviació, a la manera de l'obra-paràbola*–, el joc de somni divergeix i es pluralitza: d'aquesta manera pot obrir, amb Strindberg, les vies d'aquell «sommambulisme dionisiac» de què parlarà Deleuze a propòsit del Kafka insomne, amb el Pirandello de *Somio, o potser no*, les de l'anàlisi freudiana del somni, amb Brecht, les del somni despert i de la «utopia concreta» segons Ernst Bloch. El joc de somni, transhistòric, és un «gènere» de manera tan ínfima que de vegades es combina amb altres formes, altres formes de desviació: amb la paràbola* a *Les visions de Simone Machard*, amb el drama d'estacions a *Camí de Damasc*, amb la comèdia de fades, la paràbola, el drama naturalista –i simbolista– a *Un somni*...

El que és segur és que gràcies al joc de somni de Strindberg la dramaturgia moderna de la subjectivitat troba una base.

Cada obra que s'inscriu en aquesta forma, en aquest tipus de desviació, per abordar la realitat al teatre, es constitueix com un monodrama polifònic.* Hem d'entendre que ens facilita l'accés –amb un contrapunt més o menys desenvolupat sobre l'entorn, la realitat– a la *visió* del protagonista, i fins i tot a la de l'autor. «En aquest drama oníric», escriu Strindberg parlant de *Un somni*, «l'autor ha tractat d'imitar la forma incoherent, aparentment lògica, del somni. Tot pot passar, tot és possible i versemblant [...]. Els personatges es dupliquen, es desdoblen, s'evaporen i es condensen. Però una consciència els domina a tots: la consciència del somiador».

J.-P. S.

ADAMOV, 1955; BLOCH, 1991; DELEUZE, 1993; MARTIN, J., 1998; SARRAZAC, 1989, 2004; STRINDBERG, 1964.

literalitat

Contra un teatre que tenia com a repte estètic *representar* la realitat, el principi de literalitat afirma la *presència*, la materialitat dels elements que constitueixen la realitat específica del teatre. Des de 1926, Artaud es proposa trencar amb el principi d'analogia que, de la *mimesi** aristotèlica al realisme* del segle XIX, regia la representació teatral: «Els objectes, els accessoris, fins i tot els decorats que apareixen dalt de l'escenari s'hauran de comprendre en un sentit immediat, sense transposició; s'hauran de prendre no per a allò que representen sinó per al que realment són». Una tria com aquesta, la de l'element sensible en detriment del símbol, de la superfície en detriment de la profunditat, del cos en detriment de l'ànima, va esdevenir un objectiu important per al teatre dels anys cinquanta. Així Adamov explica que el que va «provar de fer és que la manifestació [del] contingut [de les seves obres] coincidís literalment, concretament, corporalment amb el contingut en si mateix». Un projecte estètic d'aquestes característiques està en la línia del que Barthes anomena la «literalitat engegadora» de l'obra de Robbe-

Grillet, d'una novella que trenca amb la primacia de la interioritat sobre les aparences. Així, Barthes descriu el billar elèctric de *Ping-pong*, veritable protagonista de l'obra, com un «objecte literal», la funció dramàtica i escènica del qual no és pas de simbolitzar, sinó de ser present i, a través del joc d'aquesta simple presència, produir l'acció* i situacions. A través d'aquest «objecte literal» es representa l'adveniment d'un teatre totalment abocat al present de la representació i de l'esdeveniment escènic. Però, tant per a Barthes com per a Dort, només en Brecht la revolució encetada pels escriptors propers al *Nouveau Roman* arriba al seu fi: integrant el component polític a la literalitat, la dramàtica brechtiana ens convida a comprendre, escriu Barthes, que «en l'accentuació mateixa de la seva materialitat» el teatre pot assolir les seves finalitats crítiques. Aleshores el principi de literalitat participa de l'efecte de distanciament: gràcies a ell, la presència escènica dels objectes i dels éssers, usada i vulgaritzada per les nombroses representacions, en recobreix la força arcaica i enigmàtica. D'aquesta manera, l'exigència de literalitat clou el pacte d'un teatre que es torna a basar en la teatralitat,* un teatre en què el sentit ja no és global, sinó local i fragmentari. A la «decepció» del sentit, que Barthes relacionava amb Kafka i amb el *Nouveau Roman*, succeeix, sota la influència del teatre èpic, la seva «suspensió», basada en una nova consideració del destinatari de l'obra. La pura presència teatral és allò que mostra un objecte, un cos, un món en la seva pròpia opacitat, que el proposa a la mirada i al desxiframent sense cap esperança d'aconseguir mai completar-lo.

H. K. i J.-P. S.

BARTHES, 1994; SARRAZAC, 2000a.

material

El sorgiment de la noció de material en el teatre modern s'origina, en un primer moment, en la crisi de la *mimesi** i en el qüestionament de les dramàtiques tradicionals, de tipus aris-

totèlic o neoaristotèlic. Pel que fa a la seva introducció més recent en el discurs sobre l'escriptura dramàtica, aquesta neix de la formulació d'un teatre postmodern, que no solament qüestiona la representació de la realitat com a unívoca i sense desviació,* sinó que postula, més enllà del sentit i de l'interpretació, una desconstrucció del drama.

Originàriament, el terme va aparèixer per designar la materialitat significativa dels diferents elements escènics de la representació. En la definició de Patrice Pavis, els «materials escènics» són «els signes utilitzats per la representació en la seva dimensió de significant, és a dir en la seva materialitat (pintura, arquitectura, música, enunciació del text). Tenen el paper de materials els objectes i les formes vehiculades per l'escenari, però també el cos dels actors, la llum, el so i el text dit o declamat». Al teatre brechtian, 'material' fa referència precisament a aquest conjunt de coses concretes (objectes, cossos o paraules), que està carregat o pot carregar-se d'un contingut semàntic: que explica una història. Tal com mostra Roland Barthes a propòsit de *Mare Coratge* (en la seva anàlisi sobre «Les malalties del costum»), hi ha en Brecht una veritable estètica del material que va acompanyada d'una concepció semiòtica del teatre: «A la mateixa pasta de què són fets els objectes (i no en la seva representació plana) es troba la veritable història dels homes». La idea de guerra interminable es manifesta en «el gris blanquinós, el desgast de la roba, la pobresa, densa, obstinada, dels vímetes, de les cordes i de les fustes». En resum, «un bon vestit de teatre ha de ser prou material per significar i prou transparent perquè els seus signes no siguin paràsits [...]. Li cal ser material i transparent alhora: l'hem de veure i no mirar-lo». Parlar de material ens remet d'altra banda en Brecht a l'artesà. La noció participa d'una voluntat de deslligar-se d'una concepció idealista de l'art, per col·locar l'artista a la banda de l'artesà o de l'enginyer. En *La compra del llautó*, Brecht subratlla en aquest sentit el «valor de material» d'una obra d'art.

Més que els objectes escènics concrets, la noció de material designa avui el text, o els textos que entren en la composició d'un espectacle. En aquest sentit, material remet a un text tea-

tral modern trossejat, reconstruït, del qual l'autor-rapsode, i més tard el director, hauria de cosir els trossos, a l'interior d'una vasta trama híbrida i fragmentària. Qüestionant el textocentrisme i rebutjant el «bell animal» aristotèlic, el text en si mateix es veu com a material, o com a font heterogènia de materials. Tant en el cas dels espectacles de Robert Wilson, que tracta els textos que escenifica com a materials al mateix nivell que la llum, el so o els gestos, les posades en escena de Matthias Langhoff, que considera els textos materials de partida, o bé les obres de Heiner Müller o de Didier-Georges Gabily, que uneixen els seus textos a partir de materials literaris i de mites arrossegats pel temps, per proposar-los al lector o al director com a materials –pensem en el text de Heiner Müller titulat *Medea material*–, el material es posa en joc en una forma polifònica, oberta, en què el sentit és suspès, plural, en què sempre queden coses per construir. La materialitat que infereix aquesta noció al text teatral passa a ser la de la llengua en si mateixa, com ho demostra el teatre de Valère Novarina, que s'esforça a «desrepresentar» i constituir una mena de «física» del llenguatge a partir de la «matèria verbal»: «Dalt de l'escenari, sobre la taula d'operacions de l'escenari, cal posar el llenguatge en moviment, i mostrar com la paraula brolla dels mots. Fer que el pensament travessi l'aire, fer que el llenguatge s'inflami. Mostrar-lo material. L'aire i el llenguatge: mostrar-ne l'encreuament combustible. Obrir les paraules com si fossin fruites, oferir-ne la carn irrigada, travessada, buidada, fletxada d'a-lens».

Tal com passa amb nombrosos termes o conceptes usats en el camp de l'escriptura dramàtica contemporània, assistim avui a una radicalització del concepte de material. El material no tan sols s'emancipa de la significació a la qual se suposava que servia i dels límits en què s'inscrivía, per adquirir una condició més fonamental, sinó que esdevé textual, esdevé un element d'opacitat. A la transparència del material-objecte que «explica», que s'enuncia com a signe, podem oposar-hi l'opacitat del material-text, que resisteix les temptatives de conferir-li un sentit, d'interpretar-lo. Aquesta evolució pot relacionar-se amb

un corrent filosòfic. Amb Derrida per exemple, que s'oposa a l'ideal de transparència de la comunicació tot subratllant la resistència i l'opacitat de la paraula, o bé amb Foucault, que defensa el component d'atzar, de discontinuïtat, de materialitat del pensament. Aquesta estètica del material condueix a una altra concepció de la teatralitat, ja no com a representació sinó com a presentació, *fer present*: «A partir del moment que l'escenari ja no pretén ser contigu i estar comunicat amb la realitat, el teatre ja no està colonitzat per la vida. La qüestió estètica es desplaça: ja no es tracta de posar en escena la realitat sinó de fer present, de confrontar, els elements autònoms –o signes, o jeroglífics– que constitueixen l'especificitat del teatre» (Jean-Pierre Sarrazac).

F. B. i C. N.

BARTHES, 1964; BRECHT, 2000; PAVIS, 1996; SARRAZAC, 2000a.

metadrama

Presideix *Sis personatges en busca d'autor* el gest més paradoxal que un dramaturg pot adoptar: el rebuig dels seus personatges. Escriu Pirandello al prefaci: «Per què no representar el cas nou d'un autor que es nega a donar vida a alguns dels seus personatges, que han nascut vius en la seva imaginació, i el cas d'aquests personatges que, ara que estan plens de vida, no es resignen a romandre exclosos del món de l'art?».

No conferint dret de ciutadania a aquests personatges i exaltant alhora el seu esperit de resistència, l'escriptor sicilià tracta el drama a través de la *preterició*: «fingir no voler dir el que es diu, d'altra banda, clarament». El drama rebutjat desemboca en un drama reinventat, revivificat. Tot i que Pirandello precisa, a propòsit de la paradoxa i l'«humorisme» (cf. ironia*) que el que serà representat, en definitiva, no és el drama, sinó més aviat la «comèdia» del rebuig d'aquest drama. Per mitjà de totes les seves experiències, el protocol de les quals reiteraran tants i tants autors que juguen el «pirandellis-

me» de manera més o menys afortunada, l'autor dels *Sis personatges* inventa una segona forma dramàtica, el metadrama: drama sobre un altre drama. El conflicte interindividual viscut pels sis personatges no es representa en el seu caràcter primer, *primari*; per esdevenir representable des de l'òptica pirandelliana –és a dir, en certa manera, impossible de representar–, el drama ha de difractar-se primer a través de la consciència individual monodramàtica* de cadascun dels sis personatges.

Pot ser que sigui aquesta la significació veritable de la idea segons la qual la dramaturgia de Pirandello comença allà on s'atura el subjecte verista a la manera de Verga? Un parasitatge, una dramaturgia de tipus *secundari*, de la qual el procediment del teatre en el teatre només és una modalitat entre altres. En *Vestir els despullats*, del mateix Pirandello –en què el drama d'Ersília i dels seus antagonistes és igualment rebutjat en la forma objectiva, la d'un enfrontament directe, en el present, entre els personatges, per ser acceptat a continuació en la forma subjectiva–, els termes de l'escriptor Ludovico Nota, «protector» d'Ersília, garanteixen el pas del drama-objecte a metadrama... I si ens remuntem al tombant de segle i a un dramaturg com Maeterlinck, ens adonem que el rebuig del primer drama i el règim del metadrama ja es fan manifestos en les seves obres breus... Què passa a *Interior*? Res. Res, tret de la dilació del drama d'aquesta família (només la veiem a través d'una finestra) que acaba de perdre un membre, una nena, i que encara no ho sap, mentre que a la porta de la casa l'Estranger i el Vell, portadors de la notícia funesta, sembla que volen passar l'estona.

Interior, *Sis personatges* i tantes altres obres del segle xx tenen la mateixa estructura dramàtica, la del metadrama: escissió del microcosmos dramàtic, allunyament irreductible entre dos grups de personatges –d'una banda la família que guarda un drama en secret, i de l'altra la comunitat, del poble o de gent del teatre, tant se val, que té com a funció interpretar el drama, ser-ne testimoni, missatger, comentador. El metadrama és una de les respostes possibles a aquell divorci entre la dimensió objectiva i la dimensió subjectiva de la forma dramàtica que Peter

Szondi converteix precisament en l'element desencadenant de la crisi del drama. El drama ja no és l'«esdeveniment interpersonal en present» que era en la concepció aristotèlicohegeliana; només pot ser la constatació en segon grau que un drama ha succeït fa poc, acaba de succeir, succeirà o fins i tot és susceptible de succeir. En aquest sentit, els drames sobre temes contemporanis d'Ibsen –*Espectres*, *L'ànec silvestre*, etc.– són potser els primers metadrames, la totalitat de l'«acció»* dels quals consisteix en l'emergència d'un passat deleteri o d'un passat fatal que, de sobte, trasbalsa i transforma en catàstrofe* un present que semblava tranquil, fins i tot estancat.

Molt influenciat per la dramaturgia del tombant de segle –Ibsen i Strindberg– i sens dubte també per la de Pirandello, Sartre va triar, almenys dues vegades, la retòrica del metadrama. En la seva darrera obra, *Els segrestats d'Altona*, on el protagonista, Franz von Gerlach, un antic membre de la Wehrmacht, que durant la segona guerra mundial va dur a terme tortures, viu reclòs a la seva cambra, consumit per un sentiment de culpa, com el John Gabriel Borkman d'Ibsen, fins el dia en què alguns petits esdeveniments domèstics precipitaran la seva fi tràgica. Pel que fa a *A porta tancada*, certament l'obra més reeixida de l'autor, on dramaturgia i substància filosòfica es combinen millor, hi veiem com els tres *drames anteriors* diferents dels tres personatges principals, aquells que els van conduir a la mort, serveixen en certa manera de combustible al drama existencial, al drama parabòlic –«algú altre té poder sobre mi»– que lliga la seva improbable trobada.

En Sartre, com en Ibsen i Pirandello, el metadrama constitueix l'epíleg d'un drama (o d'una novella) anterior no escrit. Podríem qualificar-lo de «superdrama», en el sentit de «lluita final», de «tragèdia de tota l'existència» que l'expressionista Yvan Goll donava al vocable. Quinta essència dramàtica, conflicte distanciat, comentari* d'un drama més que no pas drama viscut, el metadrama comporta una mutació profunda de l'estructura del personatge: del personatge tradicional actiu, passem a un personatge passiu i espectador de si mateix, de la seva pròpia existència considerada passada. Dramaturgia de la re-

trospecció* i de la reviviscència –i per això, exposada a la crítica d'un Lukács, disposat a denunciar qualsevol escriptura teatral que s'allunyi de la síntesi del moviment de la vida– el metadrama sembla omnipresent en les dramaturgies modernes i contemporànies. D'Ibsen i Strindberg a Genet, Beckett o Thomas Bernhard.

Tanmateix, convé no oblidar que, si bé constitueix per a aquests grans dramaturgs una manera de problematitzar la forma dramàtica i d'obrir-la a un qüestionament agut de la nostra presència al món, també pot ser que aquest metadrama que prolifera tan sols representi –especialment a través de l'exploatació *ad nauseam* del procediment del teatre en el teatre– una facilitat: cortina de fum d'un pretès segon grau que dissimularia l'absència de cap base dramàtica i dramatúrgica sòlida.

J.-P. S.

Dort, 1986; Lukács, 1975; Pirandello, 1968; Sarrazac, 1981 i 1995.

mimesi (crisi de la)

El problema de la representació artística s'origina al segle xx en una crisi de la mimesi, és a dir, un qüestionament de la relació mimètica de l'obra artística amb la realitat. La mimesi, que prové del grec *mimēisthai*, «imitar», designa, efectivament, la imitació de la realitat, és a dir, el mecanisme recurrent segons el qual la ficció artística s'estructura des de fa més de dos mil·lennis. Certament, la relació mimètica no constitueix l'únic tipus de relació amb la realitat posat en joc per la producció de «l'obra d'art» com l'anomenava Gérard Genette. Però, en la tradició de l'art occidental, la noció de representació roman estretament lligada al terme de mimesi, especialment pel que fa al teatre.

Des de Plató la qüestió de l'art dramàtic es planteja en relació amb la mimesi. I encara més, la concepció mimètica de la relació artística justifica la condemna del teatre. Efectiva-

ment, per a Plató el teatre és un art posat totalment sota el signe de la imitació. Com a tal, se situa en una relació de tercer grau amb la realitat (amb l'essència de les coses): consegüentment, és fals, mentider, enganyador. La mimesi es troba doncs alhora a l'origen del drama i de la seva condemna en Plató i, després d'ell, en tots els que rebutgen el teatre en nom de la metafísica o de la moral, de sant Agustí a Rousseau. Rehabilitada per Aristòtil, que, en la *Poètica*, planteja el teatre i les altres arts del discurs en un funcionament mimètic positiu i creador, la mimesi s'afirma com a determinant major de l'estètica teatral. En la mesura que el teatre i el pensament del teatre no han deixat de construir-se i de posicionar-se fins al segle xx en relació amb la poètica aristotèlica, l'art dramàtic es defineix amplament com una pràctica dominada totalment per aquesta categoria. *Mimesis* per als grecs, *imitatio* per als llatins, mimesi clàssica (natura bella) el segle xvii, il·lusió mimètica (natura vertadera) al segle de les llums, sigui quina sigui la terminologia o l'evolució del concepte, sembla que el concepte mimètic travessa de banda a banda la tradició occidental del teatre, abans de ser qüestionat per la modernitat.

Després del punt àlgid de l'il·lusionisme i de la imitació de la veritat a través del realisme diderotià i les dramaturgies naturalistes, les estètiques del segle xx rebutgen la idea d'una relació mimètica amb el món. Nietzsche, amb *El naixement de la tragèdia* el 1872, és el primer que posa a la llista de les urgències artístiques modernes la contestació de la mimesi i la reformulació radical de l'estètica teatral. Nietzsche associa la mimesi a la dialèctica socràtica, adreçada a la intel·ligència i incompatible amb l'embriaguesa dionisiaca que condueix al cor de la tragèdia. El teatre que el filòsof anomena dels seus desitjos –i les primícies del qual veurà en Wagner durant un temps, abans de rompre amb ell– privilegia la força creadora de la música, no mimètica, en detriment de l'ordre del logos. Una de les articulacions essencials del que serà la crisi de la mimesi es posa al dia d'aquesta manera: l'art (com la vida) ha de ser creador i no podria limitar-se a un plaer d'imitació. En altres paraules, el veritable poder del teatre no rau en la mimesi. Ha de posar-se en

perspectiva una radicalitat de propòsit com aquesta: Nietzsche aixeca acta de la profunda inestabilitat de la realitat que afecta la consciència europea de l'època. El retorn de Dionís té lloc sobre les ruïnes d'un realisme superat pels trastorns del món modern; si denuncia el caràcter mentider de la composició apollínia vers la qual tendeix la mimesi, potser és perquè una composició d'aquesta mena suposa un problema en un món en què la intel·ligibilitat falla. La crisi de la mimesi no podria comprendre's, des d'un punt de vista històric, sense aquest segon pla ideològic que posa en relleu l'esfondrament de la realitat i la confusió dels límits entre el jo i el món. La pluralitat de formes que va adoptar aquesta crisi en el teatre correspon a la pluralitat dels qüestionaments que tenen com a objectiu «conferir a l'escenari una funció eficaç en el món tal com és ara» (Robert Abirached).

Podrem distingir dues direccions importants que adopten aquestes formes i qüestionaments al segle xx: l'una tendeix a emancipar l'escenari de la realitat, i fins i tot a afirmar-ne l'autarquia, culminant d'aquesta manera la ruptura del teatre amb la mimesi; l'altra es construeix sobre una crisi permanent de la mimesi i prova de trobar els instruments per a una nova aproximació a la realitat, infinitament més mòbil i crítica. En tots dos casos, Brecht i Artaud són els que qüestionen de manera més brutal i més radical la relació mimètica del teatre amb la realitat.

Antonin Artaud, precedit en aquest punt pels simbolistes i especialment per Mallarmé, ataca la noció de representació en tant que producció d'una ficció que deu a la realitat de la seva validesa. L'empresa de revolució estètica duta a terme per Artaud tendeix a un teatre metafísic, un teatre del mite. Tot negant-se a assignar al teatre la tasca de produir semblances amb el món prova de trencar el llenguatge, d'ultrapassar les paraules per tal de revelar un més enllà de la realitat. Mentre que en la concepció mallarmiana l'estructura de repetició mimètica no queda totalment evacuada –la «mimesi» es tracta més aviat com una forma pura en la qual el cos de l'actor «mima el no-res», esdevenint, si pot dir-se així, un doble que no repeteix

cap simple» (Jacques Derrida)–, en Artaud la llengua desplegada en l'espai és desproveïda de qualsevol mirada mimètica. El teatre, pura poesia objectiva a base d'humor, creació absoluta, experiència extrema i dissociada, s'afirma, no pas com un doble de la vida, sinó com a vida en ell mateix, la «veritable vida». A partir d'això, les experiències i les cerques de Mallarmé i d'Artaud, a les quals podríem afegir les de Craig o Appia, no tan sols posen en crisi la mimesi, sinó que miren de trencar radicalment amb tota la història del teatre occidental. Amb tot, malgrat la seva influència i radiació el segle xx, serveixen més per dibuixar l'horitzó utòpic d'una liquidació de la mimesi que no per liquidar-la efectivament.

Amb Pirandello, al contrari, la crisi de la mimesi s'installa en el cor de l'escriptura dramàtica; hi introdueix una desestabilització que indueix noves formes, particularment la del metadrama.* Invertint els termes de la problemàtica de la mimesi, Pirandello vol mostrar que la realitat és il·lusòria, i que per tant cap forma artística no podrà fixar-la. L'humorisme (cf. ironia*), consciència mòbil de la inadequació de la realitat i de la forma, treballa les obres des del seu interior, i les porta, com *Sis personatges en busca d'autor*, cap a la interrupció metadramàtica i al comentari* contradictori. Les construccions que havien regit la mimesi teatral fins llavors, i especialment l'estructura del personatge,* se sotmeten a una crítica radical que, lluny d'impossibilitar el teatre, passa a constituir-ne el motor essencial.

Finalment, en Brecht no es tracta tant de liquidar la mimesi com de fracturar-la, de tornar-la incompleta, parcial, desconcertant, insòlita, en una paraula, distanciada. En el teatre èpic, no solament la reproducció de la realitat s'estructura per salts, sota la forma d'un muntatge i segons un desenvolupament sinuós, no és tan sols narració i argumentació, sinó que obeeix a un principi fonamental de separació dels elements. Es tracta d'explicar el món d'una manera heterogènia, que no reconstitueix sinó que indica, mitjançant tècniques de ruptura i de desfasament permanents. Contràriament a una mimesi unívoca i unificada de la realitat, el teatre èpic posa en joc, d'aquesta manera, una dramaturgia del salt, del trencament: abrupta. Si el

principi de la separació dels elements engendra un treball sobre la discontinuïtat i la disjuntura, també condueix al xoc, a la col·lisió, per provocar en l'espectador la sorpresa que permetrà desestabilitzar la seva consciència del jo i del món. «L'art de mostrar el món de manera que l'home pugui dominar-lo» reposa així sobre la desestructuració de la mimesi. Aquesta «confrontació tàcita d'una consciència (que viu de manera dialèctica dramàtica la seva pròpia situació, i creu que el món sencer es mou pels seus propis recursos) i d'una realitat, indiferent, aliena a la mirada d'aquesta pretesa dialèctica— és la que permet la crítica immanent de les il·lusions de la consciència» (Althusser).

D'altra banda, redescobrim avui l'equivocitat d'un concepte que durant molt de temps va considerar-se unívoc. J. Lallot i R. Dupont-Roc decideixen traduir el terme de mimesi aristotèlic per *representació* i no per *imitació* per mostrar, diuen, que Aristòtil entre altres distàncies que pren amb Plató «desplaça» el concepte, que pateix una metamorfosi així com un eixamplament semàntic. O, com escriu Ph. Lacoue-Labarthe: «Per als Grecs mimesi designava, tot i que de manera obscura, l'essència de la relació que uneix de manera necessària la *physis* a la *techné*, o que imposa la *techné* a la *physis*. Mimesi era un concepte «ontològic». Deia la representació, no en el sentit de la reproducció o de l'objectivació, sinó en el sentit de «fer present» [...]. Potser és aquest sentit amagat o fins i tot mai realment produït fins avui que alguns, entre els Moderns, van descobrir, tocant d'aquesta manera una de les bases més fermes de l'edifici metafísic». Dit altrament, el que designa la crisi de la mimesi contemporània és més aviat un qüestionament de la imitació en el sentit platònic del terme que no de la representació en sentit aristotèlic. De la mateixa manera que la condemna de la identificació i de la *catharsis* tindria més presents les interpretacions clàssiques i neoclàssiques (hegelianes) de la poètica aristotèlica que no pas un sentit més profund, el que avui li atribueix per exemple P. Ricœur, quan constata que en definitiva la *catharsis* «no fa referència tant a la psicologia de l'espectador com a la composició intel·ligible de la tragèdia».

El cas és que la crisi de la mimesi, tant si recobreix un ma-
lentès nocional com si no, engendra al si de les dramaturgies
contemporànies una cerca rica i productiva de noves relacions
amb la realitat, com l'estratègia de la desviació,* a la vegada
que noves matrius d'escriptura: collage, muntatge,* fragment,*
metadrama, paràbola,* rapsòdia.*.. Perquè, més enllà de la
problemàtica referencial, a través del rebuig del «bell animal*»
aristotèlic, està en joc la forma poètica mateixa.

M. L. i C. N.

ABIRACHED, 1994; ALTHUSSER, 1996; ARISTÒTIL, 1980; ARTAUD, 1978;
BRECHT, 1972-1979; DERRIDA, 1979 i 1993; LACOUÉ-LABARTHE, 1985; MA-
LLARMÉ, 1961; NAUGRETTE, 2000; NIETZSCHE, 1977; RICŒUR, 1975 i 1983;
SCHAEFFER, 1999.

monodrama (polifònic)

Amb Saint-Pol Roux el monodrama, en un gest paradoxal, es
deslliura del monòleg* i esdevé «drama únic» però amb diver-
ses veus. De les cinc obres reagrupades per Saint-Pol Roux
amb el títol de *Monodrames*, principalment dues en són la
il·lustració: *L'épileg de les estacions humanes* (1893) i *Els perso-
natges de l'individu* (1894). Al principi de la primera llegim:
«El decorat d'aquest quadre que només té dos personatges ve-
ritables» (el Príncep i l'Escuder) seria l'interior d'un crani im-
mens més que la sala d'una Torre». I la segona fa dialogar un
Vell i un Jove que acaben essent la mateixa persona. *Senyora
Mort* de Rachilde, «drama cerebral», havia obert el camí l'any
1891.

El monodrama pot considerar-se una mena d'equivalent
dramàtic del monòleg interior, aparegut el 1887 amb la novel·la
d'Édouard Dujardin *Els llores són tallats*. Des d'aquesta pers-
pectiva mesurarem el que significa el monodrama en l'evolució
de les formes dramàtiques del segle xx.

Els límits dels intents de Saint-Pol Roux es troben en un
simbolisme al·legòric i un èmfasi verbal que ofeguen l'íntim,* i
caldrà esperar fins a Evreinov perquè el monodrama trobi el

seu teòric i esdevingui el lloc d'elaboració d'un llenguatge més específicament dramàtic, que posarà a prova en *La representació de l'amor* (1910) i *Les bambolines de l'ànima* (1913). L'any 1909 Nicolas Evreinov publica, amb el títol d'*Introducció al monodrama*, el text d'una conferència pronunciada l'any anterior. Porta a l'extrem el principi d'identificació de l'espectador* amb el personatge principal del drama (designat per «jo» i clarament diferenciat dels altres personatges), i converteix de manera rigorosa el monodrama en «el tipus de representació dramàtica que [...] mostra el món dalt de l'escenari [...] tal com el percep el personatge en tot moment de la seva existència escènica». Però, assignant a la «literatura» una posició «subalterna» en relació amb el teatre, confia, com a home de teatre, al llenguatge de l'escenari, gràcies a les transformacions que han possibilitat els progressos de l'escenografia i de la llum, i al gest (cf. gestus) i la mímica, la tasca d'expressar les emocions i sentiments que l'espectador haurà d'experimentar amb el protagonista del drama.

És cert que altres, principalment Strindberg, ja van passar per aquí, i, conduint el teatre al camp de la intrasubjectivitat, van haver d'inventar, en el mateix moviment, els mitjans formals d'una exploració de la interioritat sense precedents al teatre, en les obres de naturalesa monodramàtica (fins i tot si no en deien així).

La posteritat d'aquest teatre en primera persona (referida o no a la de l'autor) és considerable al segle xx, i són nombroses les obres que poden mirar-se sota l'angle del monodrama: des del teatre expressionista a *Casament* de Gombrowicz, des de *Mort d'un viatjant* d'Arthur Miller a *La demanda de treball* de Michel Vinaver. En una obra com *Eden cinema*, de Duras, la problemàtica del monodrama es creua manifestament amb la del jo èpic* szondià, a través de la veu narradora de Suzanne. Portat a l'extrem, aquest creuament desemboca en la reabsorció del monodrama en l'obra, ja no a través d'un personatge, sinó d'un actor, com en *Solange meva, com t'he d'escriure el meu desastre*. *Alex Roux* de Noëlle Renaude, text escrit originàriament per ser llegit per un actor, Christophe Brault, que dona veu a cen-

tenars de personatges en un monodrama falsament monològic i pròpiament polifònic, que dissol la forma dramàtica.

El monodrama es desplega també pel que fa a la posada en escena. Craig deia a Stanislavski el 1912 que concebia *Hamlet* com un «monodrama». Stanislavski li va respondre: «Provem per tots els mitjans de fer comprendre al públic que mira l'obra amb els ulls de Hamlet; que el rei, la reina i la cort no es mostren dalt de l'escenari com són realment, sinó tal com són per a Hamlet. Penso que en els quadres en què Hamlet està dalt de l'escenari, podem fer-ho». A això, Craig va contestar proposant que Hamlet estigués sempre dalt de l'escenari, com ho explica Denis Bablet en el seu *Edward Gordon Craig*.

Estesa i entesa d'aquesta manera, la noció de monodrama apareix com a essencial en l'evolució del teatre el segle xx. Va contribuir a alliberar, en l'escriptura i en l'escenificació, el punt de vista* de qualsevol vassallatge de l'objectivitat o del realisme.* Va obrir el camí a les dramatúrgies basades en la sistematització del punt de vista que predomina en l'obra (*Si l'estiu torna* d'Adamov). Aquest punt de vista, tornés el d'una psique singular, la d'un personatge, mai no ho pot ser del tot, perquè el teatre és el lloc on per més a prop que siguem de la interioritat, aquesta s'ha de copsar, malgrat tot i al mateix temps, des de fora (a diferència del monòleg interior novel·lesc), el lloc on la focalització interna no pot ser total: l'única psique en la qual tot convergeix, finalment és la de l'espectador.

J. D.

BABLET, 1962; DANAN, 1995; EVREINOV, 1999; SARRAZAC, 1989.

monòleg

El drama es construeix al voltant d'un conflicte* intersubjectiu (Szondi), en una forma dialogada que marginalitza el monòleg, parla estranyament solitària. En la dramatúrgia tradicional, el monòleg marca una aturada en la cadena dialèctica de l'acció dialogada que prepara, comenta o resumeix. S'encarrega doncs

de funcions èpiques* i líriques per comunicar informacions que escapen ja sigui a l'aquí i ara de l'acte enunciador o a l'esfera «*interhumana*», posant al dia l'estat interior del personatge. A partir del segle XIX, el drama s'obre progressivament a les problemàtiques socials i de l'íntim,* que desborden necessàriament el conflicte interpersonal, i acull en el seu si una gran quantitat d'enunciats que no poden trobar el seu lloc en el diàleg. En aquesta nova configuració, el monòleg canvia de condició i esdevé l'espai obert d'una paraula en busca d'interlocutor o l'univers tancat d'una comunicació impossible. Aquest canvi de paradigma ataca progressivament les arrels del drama. El monòleg és avui una forma neuràlgica de l'intercanvi que topa amb els límits del silenci* o es buida en un flux de paraules on la retòrica ha deixat pas a una musicalitat que l'altre sembla interrompre de manera gairebé arbitrària.

El pas va efectuar-se primer en una dramaturgia en què el monòleg deixa de ser una convenció per esdevenir un element plenament semàntic que significa la disfunció del diàleg o la seva impossibilitat. La temàtica social desemmascara el discurs com a privilegi i demostra *ex negativo* que el diàleg tan sols és possible entre iguals. En *Els soldats* de Lenz i en *Woyzeck* de Büchner apareixen personatges que estan doblement exclosos del diàleg. D'una banda, la barrera social els prohibeix entrar obertament en conflicte amb els antagonistes sortits d'una capa social superior, i d'altra banda la incomprensió del les seves persones properes impossibilita l'intercanvi i el repartiment. En les situacions decisives, els personatges estan condemnats al monòleg. Aquesta opció de mostrar el monòleg com un últim espai de paraula possible implica sotmetre'l tant a la situació dramàtica com a la perspectiva (cf. punt de vista*) limitada del personatge i a la llengua que és versemblablement la seva en la situació extrema en què es troba. El monòleg ja no pot, en aquest cas, fer-se càrrec del comentari* de l'acció.* Esdevé una paraula desarticulada, fragmentària* i convulsiva en què es desvela la psique dels que es queden sols amb els seus problemes i les seves angoixes. La condició semàntica i la forma fragmentària d'aquest nou tipus de monòleg qüestionen de mane-

ra conjunta la pressuposició central del drama: el personatge ja no és apte per definir-se i actuar en i mitjançant un llenguatge construït, ni està disposat a escoltar, a entendre i a prendre en consideració el que l'altre li comunica en aquest mateix llenguatge. El diàleg és substituït finalment per actes violents, els únics mitjans per establir contacte amb l'altre.

Parlant de temes anàlegs, Brecht tria la solució inversa. En lloc de tematitzar a través del monòleg l'aïllament dels personatges, integra el monòleg, per la seva naturalesa no dramàtica, com a element formal en la seva estètica de ruptures successives. El caràcter absolut del drama s'abolix obertament. La musicalització en forma de *song*, acompanyada d'un canvi de llum i d'actitud de l'actor, ha de fer palesa aquesta ruptura. «Els actors / es tornen cantants. S'adrecen al públic / amb una actitud diferent, sempre / personatges de l'obra, però ara, obertament, / comparteixen el saber de l'autor». Així, la paraula monològica dels *songs* emana clarament d'una instància èpica i permet, aïllant un gestus* social, de sotmetre-la al judici crític de l'espectador. Els *songs*, com subratlla el seu caràcter meditatiu i moralitzador, estan concebuts com a mitjà de distanciament. Sobrevolant l'univers fictici, el monòleg troba en Brecht la seva naturalesa èpica i la seva funció de comentari, i ajuda l'espectador a constituir el seu punt de vista* sobre la faula.

Amb Heiner Müller, entrem en una tercera fase de dissolució del drama pel monòleg. En Brecht, els monòlegs-comentari han esdevingut una eina didàctica que els actors, personatges i còmplices de l'autor posen a la disposició d'un públic interessat. En *Hamlet-màquina*, Heiner Müller posa finalment en dubte que el drama de l'individu pugui retre compte de la Història i ser d'un interès públic. El monòleg acaba no per comentar la faula sinó la impossibilitat del drama en si mateix. El pas es produeix quan passem del monòleg-relat «Jo era Hamlet» al monòleg de l'Intèrpret de Hamlet que anuncia el final del drama: «Jo no sóc Hamlet [...]. El meu drama ja no té lloc. Darrere meu planta el decorat gent a qui el meu drama no interessa, per a gent a qui no afecta. A mi tampoc ja no m'interessa».

Quan l'exploració del món passa al buidament de l'íntim, el drama es disloca d'una altra manera. Amb la novellització* del drama, el monòleg interior envaeix l'escenari i hi altera les lleis de l'intercanvi dialogat. En *El pare* Strindberg porta l'espectador, a través de la focalització (cf. punt de vista*), a veure el conjunt dels personatges amb els ulls d'un de sol. L'obra es pot comprendre com un llarg monòleg, un monodrama que desenvolupa una monoperspectiva dins una estructura dialogada. En Txèkhov, el diàleg es dissol en una alternança de monòlegs. Malgrat la presència dels altres, cadascú s'aïlla en la seva línia de discurs sense poder sortir-ne. El monologuisme guanya terreny en detriment de l'intercanvi. *Les tres germanes* és un exemple d'una alternança entre un principi monològic coral* i monòlegs paral·lels en què el diàleg deriva tota l'estona cap a consideracions dels personatges sobre la seva pròpia situació. En *Els cecs* de Maeterlinck, els personatges ja no es construeixen en l'intercanvi, sinó que la seva identitat aleatòria els integra en les formes corals on el discurs de cadascú esdevé el de tots i pot passar de l'un a l'altre de manera invariable. L'espera immòbil al bosc els empeny a parlar per conjurar la por, i la paraula és el seu únic mitjà d'acció. En la foscor que condueix cap a la mort, els cecs són el reflex de tota la humanitat i la seva paraula esdevé cant on cadascú és la nota d'una partitura comú i transcendent.

Al drama contemporani, la voluntat de traduir els pensaments en estat embrionari, d'expressar una interioritat, condueix a abandonar l'estructura dialogada sota l'embat del flux verbal. El drama es disloca en microconflictes que esdevenen els *leitmotive* d'una partitura. Les qüestions de ritme* esdevenen essencials perquè desprenen un sentit que el drama ja no té. Quan el personatge ja no aconsegueix extreure's d'un discurs del qual perd el domini, se submergeix completament en la solitud. Els personatges de *Comèdia* de Beckett inicien de manera separada discursos paral·lels, ofereixen diversos punts de vista sobre una mateixa realitat, exhortats a parlar per un projector que els interromp la paraula de manera arbitrària. Aquests personatges ja estan morts, lliurats a l'obscuritat, i un

projector els torna a la vida. La força interior que els empeny a parlar és exterioritzada en aquesta mirada metafísica que els condueix a expressar una autobiografia llacunar. El monòleg queda esclatat en aquesta psique múltiple. *No jo* il·lustra també la doble polaritat beckettiana; la cerca de si mateix i els intents de dir, de descriure, que se salden en fracàs. Una sola veu per a una sola boca en la foscor, però que continua parlant perquè l'existència està en aquesta única paraula pronunciada.

Alhora que el personatge* es dissol en una paraula que el travessa més que no pas el constitueix, el monòleg esdevé un embat de la llengua, una exhalació fortament lligada al cos. Les enraonies transposen al teatre una paraula oralitzada inscrita en una quotidianitat que transcendeix invocant les paraules múltiples del món. Novarina aborda la paraula de manera metafísica i el personatge desapareix, el drama deixa de seguir un fil localitzable i la ficció s'elimina. Als textos de Minyana els personatges no són més que una placa reflectora sobre la qual topa una realitat social que els rebutja, s'aferren a una narració que intenten explicar però que se'ls escapa pertot arreu. El monòleg esdevé menys una eina de comunicació que l'única manera de reconstituir una identitat minada. El monòleg, en la seva dimensió lírica, explota, deixant a la dramaticitat uns punts de suport aleatoris. Els personatges de *Cambres* profereixen amb urgència una narració de vida*: «És la paraula de la supervivència. És la paraula del sorgiment, del crit, de l'angoixa», segons Minyana. A *Inventaris* el text es retalla en blocs, i una gran feina de segmentació permet restituir-ne els fragments que constitueixen totes les teclades del cant que s'ha d'escoltar.

Així, mentre que el monòleg esdevé el conjunt d'un text projectat cap al públic, el diàleg desborda l'espai de l'escenari on l'intercanvi ja no és possible per buscar dins la sala un interlocutor directe; l'estat del públic esdevé aleatori, la ficció guanya terreny sobre la realitat i fa vacillar la il·lusió teatral. El drama perd el seu ancoratge intersubjectiu per trobar altres punts de suport, alternances, com una respiració.

K. H. i F. H.

BENHAMOU, 1994; BRECHT, 1972-1979; DANAN, 1995; DORT, 1980; KOLTZ, 1970; MINYANAM 1992; PFISTER, 1994; RYNGAERT, 2000; SARRAZAC, 1981; SZONDI, 1983; WIRTH, 1981.

moviment

El moviment és, d'entrada, el moviment que l'escena fa visible, aquell que Deleuze designa –o que reclama–, ja que el teatre, segons ell, contra el «fals moviment de la dialèctica hegeliana», «és el moviment real; i de totes les arts que utilitza, n'extreu el moviment real» (*Diferència i repetició*). Més secretament, el moviment també serà allò que animarà el text dramàtic.

La noció de moviment va ser una de les principals preocupacions –tant des del punt de vista pràctic com teòric– dels directors de les primeres dècades del segle xx. Sens dubte hi podem veure la influència del cinema, l'art del moviment per excel·lència («escriptura del moviment»). Ben aviat, Meierhold va buscar els mitjans per a una «cinificació» de l'escena, tal com ho va fer Craig amb la invenció dels «screens», o Appia, que va escriure el 1921: «El *moviment*, la mobilitat, heus ací el principi rector i conciliador que regularà la unió de les diverses formes d'art per fer-les confluïr [...] en l'art dramàtic» (*L'Obra d'art viu*), i així va atribuir al moviment la possibilitat de fer confluïr –treballar conjuntament– l'espai i el temps.

Sembla que l'evolució recent de l'escena no faci més que desenvolupar aquesta dimensió. En són una prova, particularment, l'acostament del teatre i de la dansa.

En l'escriptura dramàtica, si el moviment, a l'inici, ve donat per l'acció,* com reafirma Hegel seguint Aristòtil, la crisi de l'acció fa sorgir altres tipus de moviments que sobrepassen la noció d'acció. En una de les seves dimensions més decisives, el moviment pot convertir-se, d'una manera no menys deleuziana, en «moviment(s) de l'ànima», com en el paradoxal «teatre estàtic» de Maeterlinck, així com, sota diverses formes, en el teatre de nombrosos autors de finals del segle xix i del xx. Cal destacar, entre els seus últims (i provisionals) resultats, el teatre

de Nathalie Sarraute, la qual obre l'escena als «tropismes» que detecta a les seves novel·les.

Si bé sembla que aquests moviments tenen com a mitjà d'expressió preferent la paraula, aquesta via és lluny de ser l'exclusiva. L'altra via és la que consisteix a obrir, en la mateixa escriptura, l'escena als moviments. En aquest cas, la qüestió de les didascàlies és primordial. Els moviments de què es tracta són o bé els micromoviments, accions escèniques que l'autor considera necessàries, seguint la via de la pantomima diderotiana; o bé uns moviments de dimensió més àmplia, com en el cas d'Ibsen, on l'espai sencer s'anima: dispositiu d'obturació del *Ànec silvestre*, caiguda a través de l'espai de Solness, catàstrofe* final de *Quan ens despertarem d'entre els morts*.

Entre les repercussions més destacables d'aquesta via trobem el teatre de Beckett, on la imatge animada ve a ser el principi de l'escriptura (*Cançó de bressol*), o també certes obres purament didascàliques, com les de Peter Handke (especialment en *L'hora en què no sabem res els uns dels altres*). Més comunament, la dramaturgia suggereix o prescriu diversos moviments que l'escena farà visibles, de manera que es crearà una partitura complexa on el text representarà només una de les dimensions.

Però el moviment d'una obra no es limita a aquests elements aïllables que són el text de les rèpliques i els moviments escènics. Hi ha un moviment menys aparent, que resulta de (o que presideix) la mateixa composició de l'obra, de les xarxes de sentit sobre les quals recolza i –referència obligada al cinema– del seu muntatge.

En tots els casos –i és el que Meierhold (en la posada en escena) i després Brecht o Heiner Müller van buscar (així com Eisenstein i després Godard en el cinema)– el valor del moviment de l'obra es troba en el moviment que es desperta en l'espectador: el que s'anomena emoció i que pot esdevenir activador del pensament.

J. D

APPIA, 1988; CRAIG, 1999; DANAN, 1999, 2004; DELEUZE, 1968; HEGEL, 1997.

muntatge i collage

Els termes de muntatge i de collage s'oposen al text teatral concebut com un «bell animal»,* una obra orgànica, que forma un tot aparentment llis i homogeni, sense costures visibles. Tots dos participen en la crisi del drama en la mesura que qüestionen les categories dramàtiques tradicionals com la idea d'una acció principal dotada d'una progressió lineal que es desenvolupa a mesura que avança l'obra. Muntatge i collage designen efectivament una heterogeneïtat i una discontinuïtat que afecta tant l'estructura com els temes del text teatral. Si les fronteres entre aquests dos conceptes són relativament borroses (fins al punt que de vegades es fa servir l'un per l'altre), és, amb tot, possible establir distincions. Muntatge és un terme tècnic manllevat al cinema i suggereix consegüentment més aviat la idea d'una discontinuïtat temporal, de tensions que es creen entre les diferents parts de l'obra dramàtica. El collage, en canvi, fa referència a les arts plàstiques (collages de Braque i Picasso) i evoca més aviat la juxtaposició espacial de materials diversos, la inserció d'elements «inhabituals» (per exemple de documents «bruts») en el text de teatre, que sembla que, en relació amb una concepció «tradicional» de l'art dramàtic, interrompen el curs del drama, tenen una certa autonomia i poden aparèixer com cossos estranys. El collage esdevé muntatge quan es repeteix, i culmina en una successió d'elements autònoms.

Aquests dos termes van associar-se al teatre a través de les avantguardes d'entreguerres. El moviment Dada experimenta diverses formes de teatre-collage. Kurt Schwitters en particular desplega la seva concepció del «teatre-Merz», que de fet és sobretot teòrica. En els seus manifestos, subratlla la capacitat del teatre per combinar els elements més diversos (la llum, el so, el text, etc.), «totes les forces artístiques per assolir l'obra d'art total». Aquesta neix del xoc (i no de l'harmonia) entre els diferents materials,* de manera que la unitat paradoxal d'una obra com aquesta es fonamentaria en una destrucció de qualsevol il·lusió de totalitat. Es tracta, segons Schwitters, de «construir coses noves a partir de deixalles». El cineasta Ei-

senstein, que escriu un dels textos fundadors del muntatge al teatre, inspirat pel treball teatral de Meierhold i pel seu descobriment de la cultura japonesa, desitja també renovar l'art teatral. A través del seu «Muntatge de les atraccions» (1923) espera alliberar-lo del jou «de la figurativitat basada en la il·lusió» per fundar un «teatre utilitari», encarregat d'educar l'espectador. El teatre es concep com una agregació d'«unitats moleculars», d'«elements autònoms i primaris» que anomena «atraccions» i sobre les quals precisa que no estan jerarquitzades. En aquesta concepció del teatre-muntatge, que recorda el fotomuntatge d'un John Heartfield, l'art dramàtic esdevé joc de construcció. El muntatge pren una connotació subversiva (i fins i tot una dimensió revolucionària), que trenca amb jerarquies i tradicions i instaura passarel·les amb altres arts i altres cultures. Així doncs, muntatge i collage estan, per la seva història, lligats a ruptures i renovacions: dos conceptes al cor de la crisi del drama modern.

D'altra banda, en la seva *Teoria del drama modern* (1880-1950), Peter Szondi atorga un lloc al muntatge entre els intents de trobar una solució a la crisi que experimenta el drama des de tombants de segle: oposa a la forma dramàtica tradicional, concentrada al voltant d'una acció,* la successió d'escenes que presenta un drama d'estacions o, per exemple, l'obra de Ferdinand Bruckner *Els criminals* (1923). En aquesta obra de teatre tot s'esdevé com si un projector il·luminés ara i adés diferents personatges, sense cap altra connexió entre ells que la contigüitat del lloc on viuen. La continuïtat de l'obra no es fonamenta en el fil vermell d'una acció que tendeix a un final, sinó que els diferents elements de què es compon s'organitzen al voltant d'un mateix tema, el de la solitud, de les relacions humanes i d'una comunicació que han esdevingut problemàtiques. El muntatge apareix com un procediment característic d'un teatre amb tendència a desviar-se del «dramatisme» en benefici de l'«epicitat». D'altra banda, Brecht emprà el terme «muntatge» per descriure el seu teatre èpic.* En les seves notes sobre l'òpera *Mabagonny*, fa dues columnes, mitjançant les quals oposa la forma dramàtica del teatre a la seva forma èpica,

una estètica del creixement a la del muntatge: *Mahagonny*, que il·lustra aquesta darrera, pot segmentar-se, d'aquesta manera, en blocs autònoms, que poden tenir una vida pròpia (la «teoria del cuc de terra» desenvolupada per Alfred Döblin). El muntatge és el punt de partida d'una dramaturgia no aristotèlica, basada en la ruptura. Permet interrompre el flux dramàtic, convida l'espectador a la reflexió, impeding que es deixi bressolar per la il·lusió i digerir l'obra com una producció culinària. El muntatge és per a Brecht una qüestió política i ideològica; d'altra banda, origina vius debats entre els seus partidaris (els «3 B»: Brecht, Benjamin i Bloch) i els seus detractors. Georg Lukács en especial lloa un art mimètic, inspirat en gran mesura pels cànons novel·lescos del segle XIX, i advoca en favor d'una harmonia al si de l'obra, un mode de composició orgànica, que segons ell és la inversa de la pràctica del muntatge, titllada de formalista.

D'aquesta manera, el muntatge i el collage es distingeixen per la complexitat dels seus objectius, que fan intervenir diferents dominis i obliguen a sortir de les categories establertes (la ciència/l'art/la política) perquè tots dos constitueixen a la vegada una tècnica, una pràctica artística i un compromís ideològic. En un primer sentit, el muntatge tècnic és, efectivament, segons la definició de l'*Encyclopædia Universalis*, «una operació manual que consisteix a enganxar fragment per fragment trossos de pel·lícula per tal d'obtenir un tot juxtaposant plans xocants». De manera semblant el collage fa servir aquesta tècnica, i fabrica una obra d'art, segons Schwitters, amb «claus, un martell, paper, trossos de roba, trossos de màquines». És important recordar-ho perquè en trobem com un eco en la pràctica artística del muntatge o del collage: quan es tracta d'una manera d'escriure, d'agrupar textos, citacions, que anomenem «muntatge» o «collage literari», sovint fem servir tot un camp metafòric lligat a la tècnica, i aquest camp substitueix el paradigma de la naturalesa, on un text equival a un organisme. El text esdevé una màquina, un agrupament d'obres deslligades. L'autor ja no és el poeta inspirat, l'Autor, sinó un enginyer, que efectua un treball, encara que només sigui de «bricolatge». En

la pràctica teatral, el muntatge i el collage no són tan sols tècniques d'escriptura, sinó que suposen, a més, una manera de posar en escena, d'agençar la llum, la música, el joc... i sobretot de deixar l'obra d'art oberta (a l'exterior, a l'actualitat), capaç d'integrar l'atzar, els imprevistos, i de contemplar possibilitats múltiples. Heiner Müller explica, parlant de la seva escenificació de *Hamlet* el 1989, al Deutsches Theater a Berlín, com va haver d'acceptar la irrupció del present (la caiguda del mur, el final de la RDA...) al seu espectacle, que ja era un muntatge de textos –*Hamlet* de Shakespeare i el seu text-muntatge *Hamlet-màquina*– i procedir a unir citacions manllevades de Shakespeare, Antonin Artaud o extrems d'altres peces de Müller... Finalment –i és la tercera dimensió major del muntatge i del collage–, la seva pràctica conté un sentit, té un abast simbòlic, i fins i tot ideològic: sembla que el muntatge i el collage, relacionats durant molt de temps amb un teatre revolucionari que qüestionava l'ordre burgès, tinguin una funció de contestació, de crítica, potser perquè abans d'«enganxar» o de «muntar» cal desmuntar o evidenciar els enllaços que garantiran una certa «unitat» de l'obra: el collage i el muntatge extreuen certs elements del seu context, els priven del seu sentit original i els presenten com a Nous. Rebutgen el misteri (la cara oculta de l'art o del poder) i despullen els engranatges, és a dir, són indiscrets i es declaren partidaris del «collage» o «muntatge», treball en obra, experimentació, per comptes d'unificar o de velar.

Com a conclusió, insistirem en l'actualitat del muntatge i del collage, principis corrents en un teatre contemporani que es nega a fixar una obra amb un sentit únic, a presentar una idea acabada del món i prefereix, en canvi, obrir-la a una pluralitat d'interpretacions. Tanmateix, el muntatge i el collage, fruit d'una crisi, pot ser que també estiguin en crisi avui. Sembla que per una banda han perdut radicalitat, força de provocació: pel fet d'haver-se «vulgaritzat», ja no són tant sinònim de ruptura, de novetat. D'altra banda, el muntatge i el collage contestataris són a la vegada contestats: el «zàping postmodern», la indiferència generalitzada que espanta, s'assembla a

una forma pervertida del muntatge o del collage. Així, per por a aquesta pèrdua de sentit, assistim més aviat, avui dia, a una tornada a la història, a un muntatge «orgànic» o «rapsòdic» més que no pas mecànic, a una forma que mostra les seves «costures» però que no per això deixa de ser «cosida».

F. B. i C. B.

EISENSTEIN, 1974; IVERNEL, 1978; SCHWITTERS, 1965.

novel·la didascàlica

John Gabriel Borkman: «La senyora Borkman està asseguda al sofà, fent ganxet. És una senyora d'edat, seriosa, d'aspecte noble però fred, de cabellera espessa i grisa, de mans transparents i fines. Porta un vestit fosc de seda, un xic passat de moda, i un xal damunt les espatlles»;⁴ *Llarg viatge cap a la nit*: «Mary, cinquanta-quatre anys, alçada mitjana. Sliueta jove i gràcil, lleugerament feixuga però, malgrat l'absència visible de cotilla estreta, la cintura i els malucs no són els d'una dona madura [...]. El rostre [...] menut, pàl·lid, ossós [...] Els cabells espessos, completament blancs, que emmarquen el front ben alt, fan que els ulls marrons, que ja ressalten en aquesta cara pàl·lida, semblin gairebé negres. Són grans, extremadament bells, amb unes llargues celles arrissades», etc. És evident que aquesta abundància –plètorica, podríem dir fins i tot– i aquesta precisió gairebé maníaca de les didascàlies en les obres dels grans autors «naturalosimbolistes», Ibsen, Hauptmann, o fins i tot en dramaturgs més recents com O'Neill, no es deu totalment a la propensió de l'escriptor a voler fer de director. Més enllà del caràcter prescriptiu d'aquestes indicacions –que estan relacionades amb el lloc, l'espai i també amb la roba, el color de la pell d'un personatge o el color dels seus cabells–, hem de parlar d'un fenomen

4. *Les Millors Obres de la Literatura Universal*, vol. 47. Traducció de Jem Cabanes. Barcelona: Edicions 62 i la Caixa. (N. de la t.)

relacionat amb el que Bakhtin anomena novellització* de la forma dramàtica.

Sabem que cada obra d'Ibsen de temàtica contemporània es constitueix com a epíleg d'una «novella no escrita» i no ens hauríem d'estranyar de veure emergir en l'obra, a través de les didascàlies, fragments sencers d'aquesta novella virtual. L'aspecte descriptiu d'aquestes llargues didascàlies no manca de valor dramàtic. En aquest o aquell retrat que Ibsen o O'Neill fan dels seus personatges, el drama està en certa manera inscrit de manera encara més profunda, *fins i tot en els cossos*. Quan diem que el «vestit jaqueta de seda que fa anys devia ser elegant, però [...] ara sembla cansat i gastat» o que les «mans de la Mary no s'estan mai quietes. [Que] antany van ser molt belles [...] però el reuma les ha deformat, nuant les articulacions, torçant-ne les falanges», no veiem només com tota una temporalitat novellesca envaeix l'espai del teatre, sinó que ens sembla que assistim a un d'aquells «actes sense paraules» dels quals Beckett, un altre dramaturg de la inversió temporal de l'espai, no deixa d'omplir les seves obres; «Winnie està colgada fins més amunt de la cintura al centre exacte del monticle. Té uns cinquanta anys, ben conservada, preferentment rossa, grassoneta, nua de braços i espatlles, cosset escotat, bona pitrera, collaret de perles».⁵

Ens hauríem de remuntar a Diderot –que es declara, paradoxalment, per escriure teatre, seguidor dels novel·listes Fielding i Richardson, i desenvolupa la seva idea de la *pantomima*, aquell quadre* movedís que l'autor veu quan escriu l'obra i que voldria que l'escena representés fil per randa–... ens hauríem de remuntar a Zola i, encara més, a Jean Jullien, que afirma que la veritable obra «ben feta» s'ha de «poder mimar» per comprendre fins a quin punt allò que podríem anomenar «composició gestual»* participa d'aquesta novellització de la forma dramàtica que, al tombant del segle xx, la va treure del camp de la «mecànica» i de l'«òptica» teatrals i d'aquella «pièce bien

5. Samuel Beckett. *Dies felïços*. A: *Teatre complet II*. Traducció de Joaquim Mallafrè. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1996. (N. de la t.)

faite» que tan apreciava Francisque Sarcey. A partir de Diderot, tot un corrent de l'escriptura dramàtica –més enllà del que anomenem habitualment «realisme»– inserirà el diàleg en una «novel·la didascàlica» que no deixa de relativitzar-lo i, si és necessari, de contradir-lo.

Diderot explicava –tot i ser conscient que es tractava d'una empresa utòpica– que li hauria agradat escriure, al costat del diàleg, tota la pantomima de les seves obres. Ara bé, aquesta utopia persisteix avui, i ha fet néixer la mediació de la novel·la en el drama. Quan, cada vegada més sovint, el director decideix fer-nos sentir –per exemple Langhoff, a través de la veu de Cuny a *Desig sota els oms*– la novel·la didascàlica d'una obra, quan la veu de l'autor-rapsode es barreja i competeix amb la dels personatges, aquest principi utòpic és actiu. Un principi que Heiner Müller circumscriu perfectament quan adapta, en la seva obra *Ciment*, una novel·la de Gladkov: «Com que, en el drama, l'autor només té la paraula a través dels seus personatges, de vegades es veu obligat a apartar-se de la novel·la, o fins i tot, com Brecht, i d'una manera diferent a Brecht, a apartar-se del drama, per poder dir el que l'autor de la novel·la pot dir, amb la seva pròpia veu».

Aquí la mediació novel·lesca –aquelles esclatxes que l'autor-rapsode obre en el drama– pren en certa manera el relleu de la mediació pictòrica. La veu de l'autor s'encomana a la *hipòtesi* permanent: prova, al llarg de la representació, de fer-nos sentir i veure el «quadre». En la seva doble dimensió, visionària i exemplar.

J.-P. S.

DIDEROT, 1996; SARRAZAC, 1999a.

novel·lització

El terme novel·lització va ser creat pel teòric d'origen rus Mikhaïl Bakhtin per definir la influència històrica alliberadora de la novel·la sobre els altres gèneres literaris. Bakhtin considera

que alguns períodes de la Grècia Antiga, de l'Edat Mitjana i de la Renaixença són dominats per la novel·la, però situa l'apogeu de la novel·lització al segle XIX. Basa el poder emancipador de la novel·la moderna en allò que la diferencia, com a gènere, del drama o de la poesia: la polifonia, el moviment, la inestabilitat i la resistència a qualsevol definició: «La novel·la no és simplement un gènere més. És l'únic que encara evoluciona entre gèneres formats des de fa molt de temps i parcialment morts». Com a prova, destaca l'absència significativa de la novel·la de la poètica antiga i clàssica i assenyalava la seva relació paròdica amb els gèneres normativitzats. El drama, en novel·litzar-se, no agafa característiques de la novel·la perquè aquesta «no té cap tipus de cànon», però la imita en alliberar-se «de tot allò convencional, necrosat, amputat, amorf [...] de tot el que frena [la seva] pròpia evolució, i [la] transforma en estilització [...] d'[una] forma [...] caducada [...]». Bakhtin es refereix sobretot a la novel·la dostoievskiana, cosa que suggereix que el drama modern *hauria de ser*, com ell, «*plurilingüe*», «*dialògic*», polifònic i adossat a la realitat contemporània. Falta saber si el drama efectivament es novel·litza. Des de mitjans del segle XVIII, en tot cas, la novel·la, com que domina «econòmicament» l'escena literària, exerceix una gran fascinació sobre els autors de teatre, especialment sobre Diderot, que per altra banda lamenta l'esclerosi de la dramaturgia clàssica. Per a ell la novel·la és, per moltes raons, un model en el qual el drama ha d'inspirar-se per a la seva reforma. Els aspectes que tracta, més moderns, els personatges,* més reals, la seva relació més flexible amb el temps i l'espai, són alguns dels abundants punts forts que Corneille ja envejava de la novel·la. El teatre de Beaumarchais, el melodrama gòtic i el drama romàntic fins al «*teatre des d'una butaca*» de Musset i al «*teatre en llibertat*» de Victor Hugo provenen de la novel·la o ho somien. L'adaptació teatral, pràctica que s'intensifica des de llavors, accelera la primera fase de novel·lització del drama. La matèria novel·lesca, que intentem tancar en un drama de forma clàssica, acaba ensorrant les regles d'unitat i flexibilitzant la construcció de les obres. Les didascàlies es desenvolupen en nombre i en amplitud; replantegem el

lloc, el personatge, la representació i el joc; enriqueim i multipliquem el decorat. La Il·lustració i el Romanticisme emprenen la modernització de la forma dramàtica lluitant contra els convencionalismes i tractant temes considerats novel·lesc.

Durant la segona fase, naturalista, de novel·lització, Hauptmann, Ibsen i Txèkhov desdramatitzen el text dels diàlegs; transformen el temps en durada, l'acció* en estat psicològic, l'esdeveniment en relat, el lloc en paisatge, el protagonista en punt de vista* sobre el món.

Tanmateix, l'alliberament i la modernització del drama no vénen de la novel·la. Entre els naturalistes, Zola, que aplica al seu drama les normes d'una escola novel·lesca concreta, no l'allibera de les convencions sinó que en crea de noves: la seva adaptació de *Thérèse Raquin* és més una novel·la dramatitzada que un drama novel·lesc ja que *suma* normes dramàtiques i novel·lesques. Per tant, la novel·la també pot estar normativitzada. Presa com a model absolut, pot paralytizar la forma dramàtica. Així, relativitzant-ne la suposada «monstruositat», un autor com Blanchot pot sospitar d'una novel·la que Bakhtine idealitza: «Sovint cataloguem la novel·la de monstruosa, però, amb algunes excepcions, és un monstre ben educat i molt domesticat. La novel·la s'anuncia amb signes clars que no provoquen malentesos. El predomini de la novel·la, amb les seves aparents llibertats, les seves gosadies que no fan que el gènere perilli, la seguretat discreta dels seus convencionalismes, la riquesa del contingut humanista, és, com era abans el predomini de la poesia normativitzada, l'expressió d'aquella necessitat que sentim de protegir-nos de la literatura perillosa».

A més, les obligacions materials de l'escenari continuen existint, i potser no permeten una novel·lització total del text teatral, si aquest vol continuar essent teatral, és a dir, si vol aspirar a un futur escènic* i no a la simple lectura. La representació i la posada en joc que cerca li imposen lleis que, tot i ser relatives, existeixen... Impregnen l'escriptura tot i ser transgredides de vegades, d'aquell que vol escriure teatre. Aquesta novel·lització, que faria de qualsevol text alliberat –d'unes normes que ja gairebé no existeixen– un text de teatre, portaria a

la pèrdua d'identitat i d'especificitat de l'escriptura dramàtica.

És indiscutible el fet que, durant els dos últims segles, la novella ha contribuït a la modernització de la forma dramàtica i a la seva renovació però Bakhtin, pressuposant la seva superioritat alliberadora, oblida la importància de la teatralitat* dins l'evolució de la novella: models dramàtics adoptats pels novellistes (Sade, Balzac, Hugo) també l'han alliberada de les seves pròpies normes; avui, amb Duras, Beckett i altres escriptors, drama i relat es casen, s'intercalen o es confonen. La modernització (si denominem així l'alliberament) de les formes es basa menys en una novellització unilateral que en una interacció recíproca de les escriptures ja que sovint les obres contemporànies estan obertes i es donen una pluralitat de models, fins i tot, i sobretot estrangers.

Des de fa almenys dos segles, el teatre i la novella estan igualment en crisi, influenciant-se i en evolució perpètua, i la novellització del drama, que partia de la seva esclerosi «clàssica», ja no té la mateixa pertinència. Tanmateix, en novellitzar fins i tot la representació, les experiències de l'autor d'espectacles Piscator, que tant va influenciar Brecht (per la seva escenificació de *Schweyk* segons la novella de Hasek, per exemple), han dilatat els límits de l'escenari: el teatre ha pogut adoptar una temporalitat i un espai novellístic gràcies a la utilització de tècniques modernes: projeccions, rails, escenografia particular... Les obres «ben fetes», ben compostes, que respecten les limitacions de l'escenari ja no són obligatòries perquè aquestes limitacions es poden reduir: el flux novelllesc, un repte per al director, ja no és doncs cap desavantatge, sinó una possibilitat que té l'home de teatre d'autonomitzar-se de l'autor de textos dramàtics: muntarem, si cal i fins i tot preferentment, un novellista exterior a l'esfera teatral.

La moda més recent del teatre-relat –des de la *Catherine* de Vitez, a partir d'Aragon, fins a les obres de Didier Bezace amb *Dona convertida en guineu* de Garnett– contribueix a aquest moviment de novellització de l'escena, iniciat per Piscator. Podem veure-hi una crida dels directors a un estil dramàtic que integri la subjectivitat de les veus* narratives, una visió del món polifònica i sobretot uns reptes excitants a la representació.

Aquests efectes extrems de la novellització, així com la pràctica encara florent de l'adaptació teatral tradicional, poden provocar l'autor d'obres: ¿què ha d'escriure quan la novel·la s'installa a l'escenari i quan l'escenari pot «fer teatre de tot» (Vitez) i prescindir d'ell? Sembla que l'escriptura dramàtica contemporània en allò que té de millor respon aquesta qüestió centrant-se en un treball poètic de la llengua o en el fragment,* en una paraula marxant cap a un «futur rapsòdic»* associant, com les novel·les polifòniques, la narrativa, el drama i la lírica en unes formes no tan perfectes com obertes i problemàtiques.

M. P.

BAKHTINE, 1978; BLANCHOT 1959; LUKÁCS, 1965; ROUGEMONT, 1984.

obra-paisatge

En una conferència publicada el 1935 Gertrude Stein, parlant del procés que l'havia duta a escriure les seves primeres obres, compara l'obra de teatre tal com ella l'entén a un paisatge. El títol del seu primer recull, *Geografia i obres* (1922), ja ho indicava.

La concepció steiniana tradueix en primer lloc una distància de l'acció* com a fonament del drama i, per això, de la linealitat sota el signe del qual es troba, tradicionalment, el seu desenvolupament. –De l'acció: en aquest cas cal entendre en primer lloc la falla.* Diu: podreu explicar-vos una història però no compteu amb mi per fer-ho: inscriu «l'essència del que ha passat». –De la linealitat: és el punt fonamental. Diu: la característica principal del paisatge és «ser-hi». Immòbil davant dels nostres ulls. I entenc que sóc jo, lector o espectador, qui crea el moviment* a l'interior del paisatge, qui uneix els elements *en presència* perquè aquí tot és per a mi, a la meua disposició. En aquest text es fa una comparació explícita amb la fotografia i l'escultura, i una comparació implícita però essencial amb la pintura.

Michel Vinaver tornarà a donar a la noció d'«obra-paisatge» un nou ressò oposant-la a l'«obra-màquina», i designa així

dos pols de l'escriptura dramàtica. L'«obra-màquina» és aquella en la qual l'acció progressa sota el règim de l'encadenament causal. Hi predomina la linealitat, mentre que a l'«obra-paisatge», diu, l'acció avança «per reptació aleatòria». Com si circulés sim a l'interior d'un paisatge, lliures de triar quin camí agafar.

L'«obra-paisatge» vinaveriana confereix una amplitud molt gran a la noció (que en Stein tan sols valia per al seu teatre) perquè abraça un camp on poden ubicar-se un gran nombre d'obres modernes i contemporànies, de Txèkhov o Strindberg a Beckett i Jon Fosse, que tenen com a punt comú trencar amb la concepció tradicional de l'acció i situar el lector o l'espectador al cor d'un paisatge (humà, social, etc.) que és un món (més o menys gran) o una psique singular, un paisatge interior.

Podríem proposar la distinció següent. Si l'«obra-paisatge» vinaveriana defineix l'altre pol a l'interior d'una forma dramàtica l'espectre de la qual es va eixamplant sense parar, l'«obra-paisatge» steiniana, en la seva radicalitat intacta, designa l'altre pol *de* la forma dramàtica. Efectivament, en Stein l'«obra-paisatge» no és tan sols la imatge d'un paisatge. És poema i (paradoxalment) música. El seu segon recull es titula *Òperes i obres* (1932).

Centrem-nos en el poema. Les obres de Gertrude Stein són en primer lloc concrecions de llenguatge, que no sempre preveuen la distribució de la paraula i on el rebuig de la linealitat es manifesta a través de tot un joc de repeticions, de variacions, de ritmes.* El repte que suposen per a la representació ja no pot plantejar-se en termes de drama o de dramaticitat sinó en termes de material* per a l'escena.

Les obres-paisatge de Gertrude Stein, que són textos-material, estaven a l'espera del teatre de Robert Wilson, cosa que es va poder observar en els seus espectacles molt abans que muntés el 1992 *El Doctor Faust encén els llums* (obra de 1938). És a dir que són, de la mateixa manera que una obra com *Hamlet-màquina* de Heiner Müller, textos per a l'escenari, destinats a coexistir amb altres materials visuals i sonors, més que «obres de teatre».

Ja sigui en la concepció vinaveriana o en la concepció stei-

niana, o en qualsevol altra, encara no enunciada o inventada, l'obra-paisatge apareix com una noció nodal en l'evolució actual de les formes teatrals, siguin dramàtiques o no, o, més generalment, escèniques.

J. D.

STEIN, 1978; VINAVER, 1993.

òptica

Etimològicament concebuda com «el lloc des d'on es mira» (*theatron*), el teatre es presenta, necessàriament, com un dispositiu que organitza la mirada de l'espectador. El lloc teatral de l'antiguitat, com els entaulats medievals o la sala clàssica, seleccionen el que el públic pot veure i tendeixen a imposar-li el que ha de veure. En aquest sentit, el teatre es presenta, clarament, com una caixa òptica que durant molt de temps ha servit per justificar l'existència d'una «òptica de l'escena», considerada com un marc estricte, estructurada des del Renaixement per les exigències de la perspectiva, i carregada d'un pes sociopolític que no es pot subestimar: el con obert des de la sala fins a l'escenari suposa un punt de vista privilegiat, capaç d'abraçar el conjunt de l'espectacle i de conferir-li sentit, ull del Príncep que és l'únic que veu tot el que cal veure i sap tot el que cal saber. La visió resulta jerarquitzada i vectoritzada i no permet cap mirada fora del traçat definit per la llei òptica. El drama es concentra en el que veiem, és a dir, en el que se'ns ha *donat* a veure –ordenat i com si estigués disposat en una superfície plana gràcies a la quadrícula imaginària de la «cambra clara» utilitzada pels pintors–.

La quarta paret que Diderot situa davant l'escenari no modifica l'organització concreta de l'espai teatral; però tancar l'últim costat del cub obert encara des de la ubicació del teatre a dins d'un edifici contribueix, sense cap mena de dubte, al canvi de model epistemològic, del qual serà testimoni el conjunt del segle XIX europeu. Convertit aquesta vegada en *ersatz* de la

«cambra obscura», el teatre pot creure's apte per recollir una realitat més o menys bruta, que el públic només haurà de descobrir com a través d'un espiell fictici. D'una òptica regida per les lleis de l'ull (és a dir, per la manera com el nostre ull deforma la realitat i per la manera en què el nostre enteniment analitza i comprèn aquesta deformació) es passa a una òptica que pretén sotmetre's únicament a allò real. És principalment aquesta nova òptica allò que fa possible l'emergència del punt de trobada naturalosimbolista.

Efectivament, la crisi del drama que neix en l'últim terç del segle XIX no es limita als canvis que intervenen en el funcionament del diàleg o en la definició dels personatges.* El decalatge –analitzat per Szondi– entre la forma dramàtica, basada en l'intercanvi dialèctic com a traducció lingüística de les relacions humanes, i els nous continguts que sobrepassen aquesta forma i la fan inadequada, no dóna compte del que passa fora de la logosfera, en el camp de la iconosfera. Dit altrament, la crisi del drama modern és tant la crisi d'un model d'aprehensió de la realitat com la crisi de les relacions intersubjectives i de la seva expressió poètica. La civilització tècnica i la democratització de les noves imatges participen àmpliament d'aquesta transformació de l'escenari i del que aquesta ofereix davant la mirada del públic. La pausa de la imatge, que Diderot havia formalitzat per primera vegada a través del quadre* dramàtic, adquireix tot el seu sentit amb l'arribada de la fotografia i de l'exposició necessària. Per captar la realitat, ja no cal estructurar-la en el moviment d'una durada, sinó que cal enquadrar-la i immobilitzar-la davant l'ull àvid d'un objectiu. El naturalisme, en l'ús que fa de la fotografia, no únicament a títol documental sinó també com a suport i model de la representació, tradueix aquesta imposició del nou model imaginari. Però el teatre estàtic* simbolista també recorda la nova mirada que l'òptica moderna obliga a posar sobre la realitat. Alliberada de la necessitat d'una acció* i descarregada del pes d'una temporalitat vectoritzada (fins i tot en *l'instant pregnant* de Diderot i Lessing, que suposa la condensació de l'abans, el durant i el després), es pot deixar de pensar en l'escena com a una succes-

sió d'actes que s'articulen lògicament; s'obre també la via tant per a una poètica del fragment,* l'obra en un acte i el drama d'estacions (tantes seqüències com instantànies possibles de la vida), com per a un teatre de la mort, on l'escena no representaria més que un instant etern, eternament recomençant i per sempre inacabat (com Pelléas i Mélisande, enquadrats per la finestra en què Golaud els creu sorprendre, immobilitzats en la llum). És aquí on adquireix importància el que Barthes anomenava «noema» de la fotografia: com a imatge mortífera (que atura i reté la vida, i l'autèntica amb un ambigu «ha estat així»), aquest encreuament de l'òptica antiga i de la química moderna només permet de veure cadàvers en suspens o fantasmes; d'altra banda coincideix també amb la reflexió efectuada al voltant de la marioneta i de la seva capacitat per treure partit de la mort («L'ésser humà serà substituït per una ombra, un reflex, una projecció de formes simbòliques o un ésser que tindria l'aparença de la vida, sense tenir vida?» Maurice Maeterlinck, *Un teatre d'androides*). El teatre s'anima amb la nova vida dels ressuscitats, que apareixen a l'escena de finals de segle. Tant en *Taronja* com en *Camí de Damasc II*, l'aparició d'aquests éssers es produeix en l'esclat còsmic d'un llampec que, de fet, ho deu tot al magnesi fotogràfic. En l'*Ànec silvestre*, lluny de traïr l'escissió de la forma dramàtica i del món modern, sembla en certa manera conciliar-los, i converteix el laboratori de Hjalmar en el lloc d'una revelació fulgurant en tots sentits, però totalment emancipada del diàleg.

Tanmateix, el més important és que la dimensió tècnica d'aquesta nova òptica ve acompanyada de la seva dimensió imaginària i simbòlica. El forat del pany que s'obre de forma fictícia a la pantalla de la quarta paret serveix més aviat, i principalment, per a la projecció en l'escena dels fantasmes dels espectadors i no perquè aquests captin els propis de l'autor: per dir-ho d'una altra manera, convertit definitivament en *cambrà obscura*, amb l'extinció definitiva de les llums de la sala (a partir dels anys 1880), el lloc del drama pot presentar actualment l'*altra escena*, fins al moment impossible de captar per les úniques lleis del visible. El que s'inscriu en aquesta cambra fosca

del teatre modern és la imatge reduïda de l'imaginari del públic –admès a implicar-se mentalment en el procés de teatralització del real, a participar en l'elaboració de les imatges que l'escenari, tot sol, no pot arribar a produir (un procés constant de Meierhold a Régy, de Maeterlinck a Duras). El con del Renaixement, al vèrtex del qual hi ha l'ull del Príncep, s'inverteix; l'escena esdevé la projecció d'imatges simbòliques, i la llum, que ve com d'un altre món, fa de *punctum* en la pantalla de la presentació –fantasma obsessiu que ens observa de la mateixa manera que nosaltres l'observem–. L'escena strindberguiana, així com l'escena expressionista i més endavant la del «teatre de l'inexpressat» (H.R. Lenormand) funciona com a projecció d'un teatre íntim,* que només es desenvolupa en una ment. De la mateixa manera, des de «l'habitació allucinatòria» durassiana, on es troben els protagonistes d'un incest que està per consumir (*Agatha*), fins al drama sarrautí, el que es deixa veure suposa la inversió del model tradicional (Sarraute parlava de «capgirar el guant», que és una altra manera de traduir aquest canvi de l'escena del món en escena del Jo, a través de la trampa òptica).

No cal dir que el desenvolupament constant de les noves imatges durant el segle xx (del cinema a la televisió, passant per les imatges digitals i Internet) ha aportat canvis més profunds que els que es van produir durant el segle xix. En un sentit, el canvi de paradigma epistemològic (pas d'un model predominantment dialèctic a un model òptic, molt més basat en la pulsó escòpica que en el *theatron* dels orígens) va tenir lloc entre el 1750 i el 1760, per adquirir definitivament el seu sentit entre els anys 1870-1900. El que és segur és que, sens dubte, no s'han acabat de mesurar les conseqüències del pas d'una «òptica de l'escena» (entesa metafòricament com a un conjunt de normes a respectar per produir un espectacle «mirable») a una escena concebuda com a *interacció* d'una mirada del públic i d'una mirada íntima.

A. R.

BARTHES, 1980; MATHET, 2001a i b; NOUDELMANN, 2000; ORTEL, 2002; RYKNER, 2000 i 2001.

oralitat

La noció no és simple i conté accepcions i aplicacions diferents, segons les teories o els camps de recerca considerats (poètica, psicoanàlisi o antropologia). No obstant això, una reflexió sobre els elements del text dramàtic no pot deixar de banda les recerques de la poètica, tenint a més en compte que la qüestió de l'oralitat del llenguatge en el teatre es troba vinculada a una inversió dialèctica essencial, on poden desaparèixer les categories del personatge* i del diàleg, considerades com a *creuades per una paraula*.

Considerar l'oralitat del llenguatge pot, a més, permetre al text dramàtic retrobar tota la seva eficàcia, a través d'un treball sobre la respiració o el ritme,* que torna a aportar *suc a les paraules*. Una posada en escena on es tingui en compte el que el llenguatge posa en joc en el text i el que el llenguatge posa en joc en el teatre permet a l'espectador «*mirar-escolltar un actor en un doble moviment d'exhibició i de demostració d'un llenguatge al qual el cos s'agafa*» (G. Dessons i H. Meschonnic, 1998). Si existeixen afectes en el llenguatge és perquè aquest no es limita a dir sinó que *fa o realitza* alguna cosa.

Per tant, l'oralitat depèn de la teatralitat,* ja que apella emocionalment –carnalment– a l'espectador; i actua especialment en el teatre, on els cossos de l'actor i de l'espectador –però també les seves subjectivitats– es convoquen físicament.

Les recerques sobre l'oralitat del llenguatge, obertes pels treballs de la fonètica experimental a finals del segle XIX i que tornen a guanyar interès a partir dels anys seixanta, van fer redescobrir un vincle ontològic entre el cos i el llenguatge, un vincle que toca el propi origen de la paraula, i el treball de P. Bausch i el seu teatre-dansa n'és una il·lustració.

Tanmateix, cal comentar que el terme «oralitat», derivat de l'adjectiu «oral», sovint es limita a l'esfera de la boca (etimologia *os, oris*) –en oposició a l'àmbit del que és escrit–, fet que fa que es confongui amb nocions com «parlat» i «oralització». Però els treballs de M. Jousse van permetre dissociar l'oralitat

d'allò parlat i definir les lleis mnemòniques i mnemotècniques de l'oralitat; per a H. Meschonnic, que considera una oralitat a la vegada diferent d'allò parlat i de l'oralització, l'oralitat esdevé una manera de significar específica, «caracteritzada per una preeminència del ritme i de la prosòdia en el moviment del sentit», una manera en què la instància d'escriptura «subjectiva al màxim la seva paraula» (1985).

En aquesta última perspectiva, l'oralitat depèn tant d'allò escrit com d'allò parlat i és en el text literari on es realitza plenament, inscrivint la singularitat d'una subjectivitat que «sincritza» el cos dins del llenguatge –o allò que el discurs pot portar del cos: una gestualitat,* un ritme i una prosòdia.

L'actuació i la dicció de l'actor converteixen en especialment sensible aquesta oralitat del llenguatge, o, més exactament, la part més o menys més gran d'oralitat d'una escriptura que es veu dotada, en l'escena, d'una doble teatralitat: la del text realitzat oralment durant la representació i la que comporta el text mateix. Quan H. Meschonnic afirma que l'oralitat, «més que l'element visible, [...] és allò essencial del teatre» (1997), vol dir que la paraula pot constituir en ella mateixa un espectacle, quan comporta una oralitat primera, agafant-se a les ruptures enunciatives i al ritme del llenguatge, i dóna, al fet de pròpiament parlar, una materialitat.

Les formes monologades del teatre contemporani (V. Novarina, E. Durif o B. M. Koltès) fan sentir –o *veure*– especialment aquesta oralitat constitutiva de la teatralitat de les obres, encara que és evident que l'oralitat participa igualment de les formes dialogades, per exemple en el teatre de la paraula que escriuen N. Sarraute o M. Vinaver.

Aquesta concepció de l'oralitat fa que es plantegi el text dramàtic com un únic discurs –i no com a suma de discursos relatats–, on la teatralitat no està predeterminedada per l'elecció d'una ficció. En efecte, les marques d'oralitat fan desaparèixer els discursos propis de personatges en benefici d'un motiu de la paraula, que travessa la integritat del text –fins i tot en les didascàlies «escrites» (Villiers de l'Isle-Adam i Claudel)–. Finalment seria per la seva oralitat que un text constituïria una for-

ma d'adreça a l'espectador, independentment de la forma dramàtica o del mode de funcionament.

La posada en escena que escull reproduir l'oralitat d'un text utilitza les indicacions de gestos i d'entonació, els fets sintàctics, lèxics o prosòdics de l'escriptura i fins i tot la tipografia i el format de les pàgines. També pot portar a reproduir, sobre l'escenari, les didascàlies que vehiculen aquesta oralitat –i per tant previstes com a una part integrant d'una paraula– com van fer-ho M. Langhoff o S. Nordey.

L'oralitat també pot afectar l'esdevenir escènic* d'un text i reclamar una posada en veu* que faci sentir el funcionament i el ritme del llenguatge, independentment de –o tot i el– contingut aparent dels enunciats. Això suposa que els actors es preocupin per reproduir aquesta oralitat i per dir un text sense veure's influenciats exclusivament pel sentit dels mots i sense substituir per la seva pròpia subjectivitat la del text.

Aquesta perspectiva és la del director C. Régy, quan considera, en l'escriptura (dramàtica o no dramàtica), els «blocs de paraules» que renoven «la manera de comprendre el llenguatge» i una posada en veu que «travessa el cos, emana del cos, al mateix temps que el cos emet les seves vibracions» (1997). Les seves posades en escena reten compte d'una anàlisi de l'oralitat de textos contemporanis (G. Motton, J. Fosse o D. Harrower), o més antics (M. Maeterlinck). Si aquestes posades en escena impliquen una concepció textocentrista del teatre, basada en una escolta exclusiva del llenguatge, estableixen un vincle estret entre el cos de l'actor i l'oralitat d'un «teixit sonor» transformat per la veu i el cos.

C. H. i G. J.

DESSONS I MESCHONNIC, 1998; JOUSSE, 1975 i 1978; MESCHONNIC, 1985, 1989 i 1997; RÉGY, 1995 i 1997; RYNGAERT, 1993; VINAVER, 1982.

paràbola (obra-)

Si existeix una noció (general i dramaturgica) difícil d'acotar, aquesta és la de paràbola. Com més agrada a la crítica qualificar de paràboles un gran nombre d'obres, més s'esquiva el tema quan es tracta de definir què és, en el teatre, una paràbola. I passa el mateix en el cinema i en la literatura. I, cosa encara pitjor: els diccionaris, encara que siguin de «poètica i de retòrica», utilitzen evasives per a aquesta noció, que està a cavall entre els dos àmbits i, sense arribar a aclarir el tema, situen la paràbola al mateix nivell que l'allegoria.

Per tant, sembla que distingir la paràbola de l'allegoria és el primer pas que cal fer si es vol aclarir aquesta noció. El que va dir el teòleg Charles Harold Dodd quant a la paràbola bíblica, i d'una manera totalment aplicable a la paràbola teatral, és: «Què són les paràboles, si no allegories? Són l'expressió natural d'un esperit que veu la veritat en imatges concretes, en lloc de concebre-la en l'abstracció [...] En el seu estat més simple, la paràbola és una metàfora o una comparació treta de la naturalesa o de la vida quotidiana, que sorprèn l'oient pel seu caràcter viu o estrany, i l'aplicació exacta de la qual sembla en l'esperit un dubte que és suficient per incitar a un pensament personal».

Partim doncs d'aquest «estat més simple» per intentar circumscriure la presència i les manifestacions de la paràbola en les dramaturgies modernes i contemporànies. *Paraballein*, dirigit-se o tirar-se cap a un costat: l'etimologia indica aquesta diferència metafòrica, comparativa, que confereix la seva estructura a aquesta «paràbola» en què Roland Barthes reconeix un dels dos *exempla* ficticis (al costat de la faula) de la retòrica antiga. *Exemplum* que ell qualifica de «similitud persuasiva» i «d'argument per analogia». A més, la comparació s'ha de traslladar a l'esfera del *familiar*, sense deixar de ser sorprenent, i fins i tot impressionant. El relat parabòlic presentat per l'obra sempre extreu alguna cosa, fins i tot en la nostra època, de l'oralitat, de la infància del món –o d'allò que en queda– i, al mateix temps, s'adreça molt directament al seu destinatari amb l'objectiu de suscitar una reflexió personal. Ben segur que l'es-

fera familiar en les societats modernes i contemporànies és molt diferent de la dels temps bíblics; així, basant-se en una mitologia extremament popular, Brecht va ancorar la seva paràbola (*Parabelstück*) *La resistible ascensió d'Artur Ui* en l'univers de la pel·lícula de gàngsters nord-americana. En aquest sentit, les paràboles teatrals de la modernitat corresponen al que Jollès anomena «forma simple actualitzada», que vol dir una forma que, tot i tenir una forta base antropològica, s'adapta perfectament al seu temps, és perfectament actual i «participant». (La paràbola no entra en la llista d'aquestes «formes simples»; no obstant això, Jollès precisa que la llista no és exhaustiva.)

Perquè hi hagi una obra-paràbola, cal que s'articuli al voltant d'una *comparatio*, que constituirà el *nucli* d'una obra algunes vegades breu, d'altres llarga, però sempre amb una estructura simple. Una estructura *comparativa* on una qüestió difícil i abstracta –política, filosòfica, religiosa, etc.– es trasllada a un relat accessible i imaginat. El nucli de la paràbola, en *Arturo Ui*, es l'analogia: pujada al poder de Hitler/el poder efectiu d'Arturo Ui sobre el Trust de la coliflor. A *La sabatilla de setí*, obra d'immenses proporcions, el nucli de la paràbola es tan limitat com dens: Rodrigue i Prouhèze «com» dues estrelles enamorades l'una de la l'altra, a la vegada unides i separades per distàncies infinites. No obstant això, el «com» no és visible, la comparació resta implícita i el comparat s'amaga completament darrere el comparant. Si considerem una obra com *Roberto Zucco*, que es veu clarament que tendeix cap a la paràbola, veiem que Koltès no explicita mai l'analogia –i en canvi aquesta representa tota la problemàtica de l'obra –entre el *serial killer* del relat teatralitzat (és a dir, de la *faula**) i l'home ordinari contaminat i criminalitzat per la por ambient de les nostres societats.

Desviació,* reina del teatre contemporani, manera sobirana d'apartar-se de tota «imitació», d'allunyar-se de qualsevol reflex de la realitat per arribar millor al cor del real, la paràbola és susceptible de passar per múltiples variacions. Algunes vegades insisteix en el procés comparatiu (en el «com»), i d'altres en canvi sembla eludir-lo. Mentre que el teatre parabòlic claudelià es limita a suggerir similituds entre l'històric i el «típic», entre

allò temporal i allò espiritual (l'aspiració a la vida eterna, al regne de Déu, «com» la de Cristòfor Colom a la descoberta d'un nou món), l'obra-paràbola brechtiana insisteix en *Les visions de Simone Machard*, com també en *Arturo Ui*, en el desenvolupament paral·lel del relat imaginat i de la seqüència històrica que li serveix de referència. Quant a Müller, Koltès i molts altres autors, preferiran inscriure's en la via traçada abans per Kafka –la del *Gleichnis*– d'una similitud contrariada per una literalitat.* D'una similitud que no remet a cap objecte definit. D'una similitud menys persuasiva que *enigmàtica*.

J.-P. S.

BARTHES, 1994; BRECHT, 1972-1979; CLAUDEL, 1966; DODD, 1977; ELM I HIEBEL, 1986; JOLLÈS, 1972; SARRAZAC, 2002.

personatge (crisi del)

L'afebliment del personatge és alhora causa i conseqüència de la crisi del drama. Vector de l'acció,* suport de la faula,* vehicle de la identificació i garantia de la mimesi,* el personatge s'encarrega de funcions múltiples en les dramaturgies tradicionals. A més, és una articulació capital de la relació entre el text i l'escenari, i això manté l'ambigüitat i de vegades la confusió entre el fantasma de paper que vaga entre les línies i la carn de l'actor que li procura, millor o pitjor, una identitat. El personatge ha canviat tant i segons com més que els principis de la poètica aristotèlica. Tanmateix, l'inici de la seva crisi, gairebé permanent per a Robert Abirached, l'exposa a unes conseqüències que impliquen l'art de l'actor i el treball escènic, de tal manera que les tradicions de la interpretació, les exigències de l'escenari i els costums de la recepció contradiuen sovint la mort anunciada del personatge.

Afeblit a diversos nivells, el personatge ha perdut característiques físiques i punts de referència socials; gairebé mai és portador d'un passat i d'una història, ni de projectes de futur identificables. En Samuel Beckett, tot i que de manera atípi-

ca, rep encara noms que consisteixen en monosíl·labs evocadors (Hamm, Krapp) o bé en sobrenoms (Didi, Gogo). Però pot passar que perdi qualsevol nom, com en Nathalie Sarraute, on tot sovint es designen els enunciadors amb sigles, com H1 o D2. Al contrari, es pot esdevenir que un personatge s'escindeixi en diverses entitats, representant-lo en edats o angles diferents, com succeeix en Armand Gatti o Michel Tremblay, o pot ser que la representació el clonni. L'esborrament i la multiplicació condueixen al mateix resultat, el qüestionament dels tres elements que Robert Abirached fa servir per definir el personatge, principalment el *caràcter*, a part del *paper* i el *tipus*.

El nucli del caràcter ha estat el més tocat, especialment pel teatre dels anys cinquanta. La crítica de la interpretació psicològica i la de la ideologia essencialista hi han contribuït, així com les dramaturgies contràries a la mimesi. Donar una identitat al personatge el fa preexistent tant al text com a l'escena. Si se li concedeix aquesta existència per damunt de la representació, només cal que aquesta l'exhumi i el reinstalli en majestat. Així el personatge s'explica per la persona, que cerca el seu «doble dalt de l'escenari».

Jean-Pierre Sarrazac observa que el personatge modern té una *absència de caràcter* com el personatge de la novel·la de Musil té una *absència de qualitats*. Molt abans del teatre de l'absurd, Strindberg i Pirandello havien evidenciat les contradiccions, les incoherències i els punts de vista múltiples i canviants d'una «ànima» suposadament única. «Si anotem dia rere dia les idees que (els homes) conceben, les opinions que emeten o les seves velleïtats d'acció, descobrim un veritable batibull que no mereix el nom de caràcter», escriu Strindberg. I Pirandello ironitza sobre el nostre desig de casar-nos amb «una sola ànima» mentre que «tenim relacions i històries passatgeres contínuament amb totes les nostres altres ànimes».

El pirandellisme extreu les conseqüències d'aquest buidatge del personatge i de les figures errants que volen encarnar-se, o que estan en situació d'atur narratiu. Perquè, si una forma de mandra encara ens porta a creure en personatges *prêt à porter*

que surten dels llimbs quan se'ls demana, la desaparició d'una identitat fixa és paral·lela a la crisi de la falla. L'una i l'altra estan relacionades perquè la lògica de la narració progressa en funció de personatges coherents i sotmesos a una acció unificadora.

Les conseqüències d'aquesta pèrdua d'identitat són capitals perquè, si ja no hi ha «jo» dalt de l'escenari, qui és aquell «altre»?

Reduït a unes funcions essencials, com traces de la seva humanitat, proper a l'esborrament per la seva concentració en un suport pobre i enigmàtic, el personatge encara parla. I aquesta «presència d'un absent» o aquesta «absència convertida en present», en la qual Jean-Pierre Sarrazac veu l'equació del personatge modern, ha de ser considerada en la seva relació amb la paraula.

És aquí on el personatge es redefineix i potser es reconstrueix, en la distància entre la veu que parla i el discurs que pronuncia, en la dialèctica cada vegada més complexa entre una identitat absent i paraules d'orígens diversos, al cor d'un teatre que ja no és narratiu sinó que participa del comentari,* de l'autobiografia, de la reiteració, del flux de veus que es creuen en l'escenificació de la paràbola.

És evident que un personatge de teatre es defineix sempre per la suma de rèpliques agrupades sota el mateix títol o el mateix nom patronímic que el constitueix com a tal. Però, com que el personatge enunciador ha sofert una cura d'aprimament que n'ha difuminat la silueta i ja no es poden esperar discursos d'acord amb un suport central, com que tot idiolecte condueix a un punt mort, la fractura augmenta entre el que es diu parlant i la font d'aquesta paraula.

En l'absència d'un gran disseny, i com alliberats de les antigues preocupacions narratives majors, els personatges fan ús de la seva humanitat per comprovar que encara es pot parlar, anomenar tasques menors o fer llistes per escapar al naufragi de la memòria.

D'aquesta manera s'escriu un teatre de la paraula independentment d'un teatre de personatges, caracteritzat tant per la raresa en Samuel Beckett com per l'abundància en Valère No-

varina, pels efectes de muntatge* en Michel Vinaver o per les aparences de conversa* sense conseqüències, en Nathalie Sarraute. A base d'acollir paraules disperses o enunciades sense destinataris, passa fins i tot que aquests teatres, sensibles als efectes corals, expulsen radicalment qualsevol semblant de personatge i prescindeixen de tota font emissora figurada. L'espectacle de la paraula aconseguix llavors desplegar-se/mostrar-se en detriment del personatge que, en el millor dels casos, no és més que un testafarro.

Amb tot, dins d'aquestes dramaturgies de la paraula es dibuixa un retorn del personatge sempre que es produeix una confrontació entre l'enunciador, d'identitat de vegades convinguda o deliberadament massa marcada i les paraules que pronuncia, com si hagués estat envaït per llenguatges manllevats o imposats. Aleshores no es tracta de l'esborrament del personatge sinó de la seva requalificació provisional, contradita ràpidament en el discurs. Allà on el teatre de la quotidianitat dels anys setanta s'havia proposat com a missió donar la paraula als que no en tenien, ampliant a la vegada la galeria limitada dels personatges populars, aquí, es tracta més aviat de treballar en la desposseïció del llenguatge i les contradiccions dels discursos imposats des de fora. El personatge ja no està, evidentment, darrere les paraules que pronuncia, com diria Szondi, sinó literalment travessat per tota mena de llenguatges estereotipats que s'esforça de manera més o menys reeixida a fer seus. Així parlen els personatges de Werner Schwab, dividits entre els girs dialectals, la llengua elegant de la burgesia, la llengua de pa sucat amb oli de la televisió, el lèxic del catolicisme així com diverses obscenitats. En aquest cas i en molts altres, el personatge apareix com una espècie de cruïlla de paraules, mentre que es produeix un abisme entre la seva identitat anunciada i les llengües que la corroeixen.

Aquesta sensació de distància enorme entre les figures i el seu discurs és una característica del personatge contemporani que ja no està darrere el que diu ni construït pel que diu, perquè ja no vectoritza una suma de rèpliques coherents. Per a Szondi, cal remuntar l'alliberament del personatge a Txèkhov i al diàleg en forma de conversa. Si no s'encara amb ningú, si no

discuteix ni debat, si no defensa un punt de vista amb autoritat i no pretén obtenir res dels altres, conversa; o bé està travessat per discursos contradictoris que posen en perill de diferents maneres la seva existència precària. Beckett li atribuïa almenys un entusiasme fingit, susceptible de fer avançar el diàleg i la representació. Ara el personatge és parlat més que no pas parlador.

A manera de corollari, el personatge apareix intermitentment, acumula intervencions sense lligams aparents que, tanmateix, sempre acompanya amb la mateixa competència. S'anima en el que dura un monòleg o un intercanvi; quan reprèn la paraula –però pot dir-se que la reprèn?– més tard, més lluny, és en un altre món, per un altre projecte vague. Així el personatge resulta també «esclatat», quan encara se'l creia polifacètic, en Philippe Minyana o Noëlle Renaude, per exemple.

L'actor ja no pot fer-se càrrec d'aquests personatges segons els sistemes d'interpretació vigents, tant si tendeixen a la identificació com a formes de distànciament. Diem que és «travessat» per la paraula en les posades en escena de Claude Régy, l'imaginem portador d'una energia alternada, ara molt present i de cop fantasmagòric, compromès amb el seu discurs o com somnàmbul. En tot cas, assumeix figures empallidides, a les quals una mica més de carn i de contorns fermes donarien una existència afirmada i falsa del «personatge de més».

La pregunta que perdura és «aquí, qui parla?», perquè tot succeeix com si la paraula, una vegada deslliurada de les necessitats d'encarnació, i com independent, passés per una Veu que no és, amb tot, ni directament la de l'autor, ni necessàriament la del narrador –el jo èpic és l'agent d'un projecte afirmat–, ni acaba de ser la de l'actor. Aquests personatges a mig camí repeteixen potser les nostres identitats vacil·lants i els nostres compromisos imprecisos; no han desaparegut de l'escenari com era d'esperar, sinó que el poblen a força de reminiscències i de desitjos que s'esgoten, sempre aquí, però sense acabar de ser-hi.

J.-P. R.

ABIRACHED, 1994; RYNGAERT, 1993; SARRAZAC, 2001b.

poema dramàtic

Per què hem de considerar aquesta noció avui? Perquè s'ha creat un espai que coneix les *contaminacions* genèriques, estètiques i culturals. Ja no es «perceben formes», o «fronteres entre el drama, el poema i la narrativa», de manera que cal «unir la trama del poema o la possibilitat del poema, l'embranchida poètica i també l'element dramàtic» (P. Handke, 1987). El poema dramàtic és *experimental*, «es projecta contra resistències, no ve d'un púlpit poètic. Ve realment de la vorada» (H. Gamper i P. Handke, 1992). La seva llibertat és la de la forma i d'un llenguatge que «s'anima i permet anomenar les coses» (P. Handke, 1987). Per al dramaturg espanyol Borja Ortiz de Gondra, el poeta dramàtic té part de visionari i de profeta; com que només té dubtes i intuïcions, ha d'agafar el «dolor mut» de la nostra societat per expressar-lo a través de la paraula poètica.

En l'esperit de certs escriptors de teatre, el poema dramàtic constitueix una forma d'emancipació del drama absolut* de Peter Szondi, i en aquest sentit podríem comparar-lo al drama «rapsòdic» que analitza J.-P. Sarrazac.

Una primera forma de poema dramàtic coneix una desestructuració de la forma tradicional, a causa de la desaparició de la segmentació escènica (acte o escena únics, obra-monòleg), o fins i tot del diàleg, de la faula,* o de personatges* identificables. Avança segons una lògica de la repetició o del leitmotiv, i pot comportar un text didascàlic abundant. Les dramàturgies de M. Duras, F. Pessoa, G. Motton o J. Fosse contribueixen així a la multiplicació de les potencialitats del text dramàtic.

En altres casos, el poema dramàtic multiplica els monòlegs* (o les formes de paraula solitària), els silencis,* les «paus didascàliques» (descripcions o pantomimes) o les intervencions plàstiques o musicals, i així doncs afecta el domini verbal i no verbal. Tanmateix, no és estàtic, perquè inscriu el desplegament i el moviment d'una paraula (cf. oralitat*) treballant *amb* i *en* el llenguatge (imatges, ritme* i prosòdia). Els textos de P. Handke, V. Novarina, E. Durif o B.-M. Koltès (*La nit just abans dels boscos*) exploren d'aquesta manera el poder de la pa-

raula sense que això exclouï necessàriament el fet de tenir en compte la materialitat de l'escena.

Amb tot, cal precisar que el poema dramàtic no es confon ni amb el teatre versificat, ni amb la «poesia dramàtica» de Corneille, ni tampoc amb el «poema dramàtic» que Diderot analitza. També són qualificats de poema dramàtic els *dramatic monologues* de R. Browning. A. Tennyson i T. S. Eliot, si bé utilitzen convencions poètiques i teatrals diferents (caracterització detallada del personatge, tractament realista de la ficció i llenguatge proper a la llengua parlada). De fet, el poema dramàtic ja no participa de les categories de l'acció* o de la faula,* i difereix també, per aquest motiu, del drama dit «poètic» (G. Schéhadé o J. Cocteau). Si bé no constitueix un gènere propi, el poema dramàtic remet a formes específiques que trenquen amb el drama absolut així com amb una concepció il·lusionista del teatre.

El *Faust* de Goethe constitueix un dels primers poemes dramàtics on un seguit d'episodis es presenta en una «forma nova», i on «només el diàleg recorda la intenció dramàtica» (C. Kempnaers, 1908). Aquest drama conté, efectivament, algunes de les orientacions del poema dramàtic: destrucció del caràcter lineal de la faula i tendència al monòleg.

El poema dramàtic, radicalitzat per Mallarmé i reivindicat per certs dramaturgs simbolistes (Maeterlinck, Yeats) o per Hofmannsthal, va substituir la visió realista per una visió fantàstica, irreal o interioritzada del món, donant més importància a la suggestió i a l'emergència d'una veu* lírica. Això explica la importància de l'imaginari i d'un llenguatge metafòric o plurivalent i això explica, també, la indiferència, de vegades, respecte a les condicions materials de la representació. Si bé el poema dramàtic del segle XIX tendeix a apropar-se al poema, quan el del segle XX es presenta més experimental i més obert, anticipa la creació de les formes híbrides actuals i prepara una consciència d'espectador.

Pot considerar-se com una de les manifestacions de la crisi del drama: amb una voluntat contestatària i, escrivint-se *contra un teatre determinat*, busca una altra teatralitat.* La seva lliber-

tat és la seva fecunditat, per la diversitat de les formes i de la llengua i per les possibilitats presentades en el moment de la posada en escena.

G. J. i A. M. Da S.

ELIOT, 1969; GAMPER I HANDKE, 1992; GOETHE, 1994; HANDKE, 1987; HOWE, 1990; KEMPENAERS, 1908; MAETERLINCK, 1986; ORTIZ DE GONDRA, 1998; REZVANI, 2000; SARRAZAC, 1981; SZONDI, 1981.

possibles

Bernard Dort és el primer que, parlant del teatre d'Armand Gatti, a finals dels anys seixanta, formula la idea d'un «teatre dels possibles», que considera propedèutic de l'acció política. El «possible» teatral, expressat a través d'una obra com *Cant públic davant de dues cadires elèctriques*, que replanteja en un dispositiu planetari i fa esclatar el cas Sacco i Vanzetti, converteix l'espectador, i no tan sols l'acció escènica, en el centre de la representació, i suggereix que l'esdeveniment històric és un tret que té molts disparadors. Aquell esdeveniment, adagi indissociable de les lluites polítiques i sindicals del segle xx, no es pot considerar en el seu present en termes de victòria o de derrota. Un teatre d'aquesta mena tan sols té en compte qual-sevol acció, mostrada des de l'angle d'una síntesi o d'una totalització, unida a les seves fonts passades i projectada fins als seus desenvolupaments futurs. En el pla formal, tot gira entorn d'una estètica totalment diferent de la postulada per l'absolut del drama fruit de les normes aristotèliques i clàssiques (cf. drama absolut*).

Hi ha un punt del sistema de Brecht que convida sens dubte a fer que l'acció acomplerta pel personatge es llegeixi com un «possible» entre altres. La tècnica del «No - sinó», central en l'assaig «Sobre l'ofici d'actor», suggereix que en cada moment important «l'actor, a més del que fa, ha de descobrir, formular i deixar entreveure alguna cosa que no faria». Probablement caldria remuntar-se al teatre xinès, com Brecht l'aborda

al mateix assaig o en el seu *Diari de treball*, per entendre millor fins a quin punt els «possibles» tenen relació amb el valor típic del gest (cf. *gestus**), amb el principi de «mostrar dues vegades», o amb la càrrega de revolta i de llibertat continguda en l'acte del que inventa i introdueix una variació al si d'un art codificat de manera rigorosa. Perquè el teatre dels possibles s'inscriu com l'afirmació d'una capacitat humana de transformar i decidir, i com a muralla a la fascinació i a la resignació tràgiques.

Les *Obres de guerra*, *Cafè* o *El crim del segle XX* d'Edward Bond, on es juga l'esdevenir de la comunitat humana sobre un fons d'esquemes en forma d'experiències que freguen el límit (parricidi, fratricidi, infanticidi), tenen present també la falla* com a lloc dels possibles, tot sotmetent el subjecte individual o el grup a una situació crítica i observant-ne el ventall de reaccions i la resistència a l'assassinat de la moral de l'Estat.

Heiner Müller, sobretot a *Carretera de Wolokolamsk*, orientava la tècnica dels possibles cap a la consciència de l'individu constret a prendre una decisió en la guerra, mentre que en ell pugnen veredictes contradictoris. En aquest cas, només la narració, i no pas l'acció dramàtica vehiculada pel diàleg, és capaç de restituir la idea dels possibles i la seva simultaneïtat. D'altra banda, en un autor com Werner Schwab (*Exterminació del poble; Sobrepès, insignificant: amorf*) es presenten successivament dos desenvolupaments antinòmics d'un mateix estat de coses: l'un actiu, l'altre passiu, manera de suggerir potser que l'estatisme i la immobilitat recobreixen actualment qualsevol velleïtat d'acció i d'elevació, si no és que aquestes ja contenen en si mateixes la seva pròpia condemna.

Amb un altre model, Max Frisch, en *Biografia, un joc*, presenta l'existència humana en forma d'arborescència i experimenta successivament les implicacions d'una decisió i del seu contrari. Contra la dramaturgia del «bell animal*» (no deia Aristòtil que la tragèdia no podia contenir tots els esdeveniments d'una vida humana?), potser és precisament el joc biogràfic el que mostra la via del que Jean-Pierre Sarrazac anomena en la seva *Crítica del teatre* «la (re)generació dels possibles». Al contrari de qualsevol fatalisme, podríem postular,

d'aquesta manera, com ho fa el Strindberg de *La gran carretera*, un espai teatral que veuria sortir l'home de la seva tomba per tornar, «d'etapa en etapa, als múltiples indrets de la seva vida». És una manera d'escapar de l'aixafament ineluctable de l'home contemporani, d'invertir l'estructura neotràgica que el porta a la perdició, d'obrir també el dispositiu dramàtic cap a l'espectador, de convidar-lo, escriu Jean-Pierre Sarrazac, que reprenen una fórmula d'Edward Bond, a «refer la seva vida de maneres múltiples».

D. L.

DORT, 1971; BRECHTM 1972-1979 i 1976; IVERNEL, 1999; SARRAZAC, 2000a.

postdramatisme

El postdramatisme no és ni un estil, ni un gènere, ni una estètica. El concepte aplega unes pràctiques teatrals múltiples i disperses que tenen com a punt comú el fet de considerar que ni l'acció* ni els personatges* en el sentit de caràcters, ni la col·lisió dramàtica o dialèctica dels valors, ni tampoc les figures identificables, no són necessaris per produir teatre (Lehmann). En aquest sentit, el postdramatisme supera l'oposició tradicional entre èpic i dramàtic. És «dramàtic» tot teatre que pretén representar el món, ja sigui de manera directa o distanciada, i que col·loca l'ésser humà al centre del dispositiu. Si Brecht designava el gènere dramàtic com un teatre del discurs i de la mimesi,* totes les experiències èpiques per substituir la mimesi per la diegesi no són, als ulls del postdramàtic, més que una repetició i una realització del teatre dramàtic tradicional: també es limiten a concebre el teatre com a representació d'un cosmos fictici.

Des d'aquesta perspectiva, gran part de les revolucions escèniques del segle xx han tendit a reforçar la forma dramàtica a fi de salvar el text i la seva veritat quan estaven amenaçades per unes pràctiques teatrals que havien esdevingut convencionals. Al contrari, el teatre postdramàtic «reivindica l'escenari com a punt d'intervenció, i no com a transcripció» d'una realitat que li

és externa (Lehmann). Així doncs, no li cal convocar les dimensions tradicionalment unides al teatre. Fa, en canvi, ús de totes les arts: dansa, cant, música, pantomima, teatre parlat, arts gràfiques, llums, vídeo, imatges virtuals, hologrames... L'objectiu és sollicitar la imaginació, activar associacions, obtenir «la creació d'un món d'imatges *resistent* a una lectura interpretativa i que no pot reduir-se a una metàfora unívoca» (Heiner Müller). El text no queda exclòs d'aquest dispositiu, però ja no es considera ni el suport ni el pressupòsit de la representació. És un element entre altres, al mateix nivell que el gestual, el musical i el visual. Com subratlla Hans-Thies Lehmann, «el pas cap al teatre postdramàtic es fa quan tots els mitjans teatrals que van més enllà del llenguatge es troben en un nivell d'igualtat amb el text, o poden ser sistemàticament pensats sense aquest». El postdramatisme és una crida a l'autonomia real del teatre respecte del drama, tal com presentien o desitjaven des de finals del segle XIX els simbolistes, i de subsegüents maneres múltiples Artaud, els surrealistes, Gertrude Stein, Witkiewicz, etc., i que no arribaria al seu punt de maduresa fins a les últimes dècades del segle XX.

En aquest sentit, poden considerar-se postdramàtiques de maneres diferents i no necessàriament conciliables, les realitzacions de Tadeusz Kantor, algunes obres de Heiner Müller, determinades posades en escena de Jean Jourdeuil i Jean-François Peyret, de Klaus Michael Grüber, els espectacles de Teatre-dansa de Pina Bausch, les posades en escena de Bob Wilson i, de manera més àmplia, nombroses formes experimentals que agrupen artistes d'horitzons diferents, amb una voluntat de suscitar trobades i d'establir relacions entre les arts sobre l'escena de teatre.

Quina serà la memòria d'aquest teatre en l'absència d'un text que, fins ara, havia complert aquesta funció? El vídeo? Una partitura encara no inventada on es consignin dansa, música, text i els múltiples elements de l'espectacle...? Potser el postdramatisme serà un teatre sense memòria, o amb una memòria necessàriament fragmentària.

J.-L. B.

procés

Entre teatre i procés hi ha un vincle d'homologia basat en un parentiu estructural. Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet, a *Mite i tragèdia a la Grècia antiga*, recorden que, des dels inicis, les institucions tràgiques i jurídiques han estat vinculades. D'aquesta manera, la tragèdia agafa del dret el seu vocabulari tècnic. L'una i altre apareixen com un lloc d'incertesa, d'un conflicte, ja que les qüestions morals o polítiques no se solucionen a cop de lleis absolutes, cosa que no passa ni en el teatre ni en un procés.

Tal com indica aquesta primera afinitat, l'escena es pot concebre, de manera semblant al tribunal, com un espai de debat i de confrontació d'interessos, d'idees i de tesis antagòniques, seguint les normes d'un protocol establert rigorosament i usant una parla centrada en la seva funció agonística.

Peter Szondi va estigmatitzar, a través del procés de *Els criminals* de Ferdinand Bruckner (1929), una de les orientacions de la dramaturgia èpica, que recorre a un muntatge* darrere del qual s'amaga el narrador original de l'epopeia. En el segon acte de l'obra de Bruckner, tenen lloc cinc processos de forma simultània a les sales de l'audiència del mateix palau de justícia. Aquí, les transicions d'una acció jurídica a l'altra no són moderades per la intervenció de cap subjecte èpic,* sinó per mitjà d'una concatenació en què les mateixes fórmules protocol·làries es reiteren i asseguren el pas d'una seqüència a l'altra. Per tant, es recorre al llenguatge del món real del procediment en l'estructura i no únicament en la temàtica.

Durant la segona meitat del segle xx van sorgir múltiples temptatives teatrals de representar l'analogia entre l'escena i el tribunal, ja fos utilitzant la pura construcció ficcional o proposant-se reproduir actes processals obtingudes de la realitat històrica. En el vessant de la ficció, la investigació policial, la reflexió existencialista, es pot posar com a exemple *L'avaria* de Dürrenmatt (1961), on uns magistrats jubilats inventen un delictí de gran criminal a un viatger perdut. A l'altre extrem podem situar l'espectacle de Jean-Pierre Vincent *El Palau de Justícia*

(1981), construït segons una voluntat d'hiperrealisme a partir de sessions reals de tribunal.

Al llarg dels anys seixanta, a França i Alemanya el teatre adopta en moltes ocasions la forma del procés com per servir millor els seus objectius militants. La utilització d'un material documental va acompanyada per tant d'un esforç radical de formalització. A *Cant públic davant de dues cadires elèctriques* (1964), Armand Gatti inventa un dispositiu fragmentat que representa simultàniament, en ciutats de tot el món, el procés de Sacco i Vanzetti. Al final, la llum enfoca el públic, al qual s'ordena que dicti sentència: «El que importa és saber si Nicola Sacco i Bartolomeo Vanzetti seran, un cop més (aquest vespre), executats en aquesta sala».

En *La instrucció* (1965), Peter Weiss confereix al procés d'Auschwitz una forma d'oratori, com per posar en tensió les realitzacions més perfeccionades de la civilització i de la barbàrie humana: el teatre documental* reivindica una utilització retòrica dels elements de la representació i oposa a l'acció,* fonament de la forma dramàtica, el discurs.

D'aquesta manera, quan la dramaturgia recorre a la disposició del procés allò que importa és, sobretot, el vincle entre l'escena i la sala. Abans que els seus seguidors n'explotessin el tema, el paradigma del procés acompanya la concepció del teatre èpic brechtian. Potser és necessari llegir des d'aquest angle la famosa «escena del carrer» de *La compra del llautó* on es diu que l'actor ha de seguir l'exemple del testimoni que relata un accident. Retindrem aquest punt crucial: és a partir de les seves accions (gestos, expressions, paraules) que es podrà deduir el caràcter dels personatges. Quant a aquests *gestus*,* Walter Benjamin recordava a «Què és el teatre èpic?» que eren susceptibles de ser citats. La interpretació s'equipararia llavors a la *instrucció*, la relació i enregistrament dels fets previs a una sentència. Aquest és l'objectiu de l'exercici brechtian: «Imitar les seves accions permet jutjar-los», va escriure del testimoni i dels protagonistes de l'escena del carrer. Deduir el caràcter de les accions, és a dir, trencar amb els estereotips de la comèdia clàssica, és orientar l'escena del teatre vers un funcionament ju-

rídic, ja que si les accions del personatge anticipen el seu caràcter serà la sala (i no directament l'escena, l'autor) la que emetrà el veredict. Resta saber si el model del procés roman fecund més enllà de l'episodi brechtia, si es pot concebre un teatre, èpic o narratiu, que citi sense condemnar, un procés on no hi hagi una sentència esperada, a l'estil de Brecht, sinó suspesa, a l'estil de Kafka.

D. L.

BENJAMIN, 1969; SARRAZAC, 2000a; SZONDI, 1983; VERNANT i VIDAL-NAQUET, 1972; WEISS, 1968.

punt de vista / focalització / perspectiva

Un text dramàtic és –com qualsevol obra d'art– «un *missatge* fonamentalment *ambigu*, una pluralitat de significats que coexisteixen en un mateix significant» (Eco). Tradicionalment, per dominar aquesta tendència centrífuga del drama i comunicar un *punt de vista* –una «visió [...] de l'esdeveniment narrat o mostrat» (Pavis)–, els autors han posat en pràctica diversos procediments per orientar la percepció de l'espectador. Els més importants són la *focalització* o restricció de camp i l'estructura de *perspectives*, és a dir, la constel·lació dels *punts de vista* dels caràcters sobre el món i els altres caràcters (*cf.* Pavis). Si en el drama modern i contemporani encara es percep aquesta voluntat en les diverses formes del teatre èpic i didàctic, la naturalesa mateixa del *punt de vista* de l'autor així com els objectius, les condicions i les tècniques de la seva comunicació han canviat de manera fonamental. D'altra banda, constatem l'emergència d'una tendència inversa, que consisteix a rebutjar de manera sistemàtica la consagració d'un *punt de vista* i que, com a forma oberta,* converteix l'ambigüitat en un «fi explícit de l'obra, un valor que cal realitzar per sobre de qualsevol altre» (Eco).

La teoria estètica de Hegel permet copsar què hi ha en joc en la qüestió del punt de vista del drama absolut* i interpretar

cadascuna de les dues tendències esmentades com l'inici d'una crisi d'aquest model. Hegel parteix de dues premisses que determinen les normes de la comunicació del *punt de vista*. D'una banda, aporta com a dada irrevocable l'autonomia de l'univers diegètic, altrament dit, el seu caràcter absolut tal com el defineix Szondi. De l'altra, exigeix en nom d'un públic que ha conservat «el veritable sentit i el veritable esperit de l'art» que el *punt de vista* de l'autor coincideixi amb valors objectius i compartits pel públic, i que el drama sigui la «realització del que és en si raonable i veritable». Sobre aquesta base, Hegel reivindica que el *punt de vista* de l'autor sigui vehiculat pel transcurs i el desenllaç de l'acció.* En cap cas no pot deslligar-se, com a intenció independent, de l'acció representada i fer-la aparèixer com un simple mitjà. Així doncs, la comunicació del *punt de vista* és necessàriament indirecta. Com que, d'altra banda, l'acció correspon a la col·lisió entre les *perspectives* contrastades dels personatges, la constel·lació final d'aquestes *perspectives* ha de realitzar el *punt de vista* de l'autor. Per guiar la percepció i el judici de l'espectador, l'autor es veu a més obligat a utilitzar una sèrie de *focalitzacions* successives i complementàries: sobre una acció única o principal, sobre un o uns personatges principals, sobre una temàtica central, sobre l'aspecte tràgic o còmic de la història, sobre una actitud o un tret de caràcter dominant dels personatges. D'aquesta manera es guia l'espectador, de manera successiva, a través d'una «estructura de perspectives tancada» (Pfister), sobre un *punt de vista* de caràcter unívoc.

El drama modern i contemporani, quan encara vol comunicar un *punt de vista*, qüestiona aquesta «estructura de perspectives tancada», perquè ja no pot basar-se en un consens preestablert. L'autor es veu en la necessitat d'instaurar, a més de les *perspectives* contrastades dels personatges, una instància no ficcional per orientar explícitament el judici del lector, o de l'espectador. Primer veiem aparèixer en Villiers un tipus de «didàscal polimorf» (M. Martínez-Thomas), organitzador, intèrpret o crític del text dialogat, improvisant-se contador o poeta, o proposant accions o posades en escena opcionals. Aquesta

tendència a la novellització* del drama, inicialment continguda en el text didascàlic, experimenta una radicalització quan té lloc en el text primari, per exemple, amb l'Explicador del *Llibre de Cristòfor Colom* de Claudel. Podríem designar aquest fenomen, per analogia amb els procediments novel·lescos, com a «focalització zero» (Genette). Aquesta epicització,* evident quan s'encarna sobre l'escena (narrador / director / cor*), es percep menys en una intervenció com el muntatge.*

Al marge de la instauració d'una instància èpica encarnada, Brecht converteix l'epicització en el principi que regeix el conjunt de la dramaturgia amb la multiplicació i utilització sistemàtica de dispositius d'adreça* –pancartes, *songs*, documents projectats, etc.–. Durant aquestes interrupcions successives del curs de l'acció, els actors, convertits en còmplices de l'autor, atrauen l'atenció del públic sobre gestus* que centren el *focus*.

El teatre documental* explota, de manera menys visible, l'epicització per vehicular a través d'un muntatge significant un *punt de vista* sobre el material proposat. En aquest aspecte s'inscriu en la tradició de les dramaturgies que fan servir la «focalització zero» per guiar la percepció de l'espectador. El fet de dissimular la instància èpica crea aquí una objectivitat aparent.

Al contrari de la instància èpica que, en virtut del seu estatut no ficcional, no pot confondre's amb una veu* individual de personatge, la «focalització interna» sotmet el conjunt d'una obra a la *perspectiva* d'un personatge i la fa veure com una «dramaturgia subjectiva» (Szondi). *El pare* de Strindberg és un exemple d'aquesta dramaturgia, explotada posteriorment per l'expressionisme, on la focalització s'imposa com a fogar del *punt de vista* i com a principi de jerarquització de la pluralitat de les perspectives dels personatges.

L'existència d'un porta-paraula de l'autor contribueix a apropar aquestes dramaturgies a una «estructura sense perspectives» (Pfister) que constitueix, en la seva variant idealtípic, una focalització absoluta i permanent que permet allunyar qualsevol element que pugui distreure l'atenció de l'espectador del punt de vista focalitzat. Si bé en tots aquests models l'estructura de les *perspectives* contrastades no s'abandona com-

pletament, habitualment experimenta curtcircuits per les diferents instàncies èpiques evidenciades per un *focus* dominant.

Al contrari, quan l'autor pretén afirmar el fracàs de certes ideologies, o quan es nega a consagrar *una* visió del món, la unitat del punt de vista desapareix en benefici d'una estructura polifònica. En aquesta «estructura de perspectives oberta» (Pfister), els personatges proposen diverses perspectives que ja no estan destinades a convergir en un punt de vista únic, ja sigui perquè, deliberadament, l'autor no orienta l'espectador (absència de punt de vista), ja sigui perquè l'orienta en direccions contradictòries (punt de vista paradoxal). Això suposa que l'espectador, que copsa la relativitat de les perspectives, accepta l'absència de punt de vista com a missatge implícit o es forja, ell tot sol, un punt de vista, ignorant el de l'autor. Així, als drames de Txèkhov, la utilització sistemàtica d'una estètica del contrapunt desacredita a l'avançada aquells personatges que semblen proferir el punt de vista de l'autor. El seu comportament els treu tota credibilitat –alcoholisme, mandra, passivitat– i es revelen incapaços d'executar el seu suposat compromís. Aquesta dissociació del discurs i de l'acció posa l'espectador en una situació paradoxal en què ha de triar de manera arbitrària: anunci d'una revolució imminent o enraonies d'una aristocràcia rural ociosa? Al cap i a la fi, l'espectador es posiciona lliurement, d'acord amb la seva personalitat, les seves conviccions íntimes i la seva visió del món.

Lluny d'orientar l'espectador sobre els diferents *punts de vista* possibles però contradictoris entre ells, Sarraute, en *El silenci*, s'absté totalment de guiar l'espectador. S'instaura una estructura de *perspectives* contrastades que imposa un centre d'atenció dominant sobre el personatge silencios la perspectiva del qual roman desconeguda. Com que la integralitat del text primari és motivada per aquest mutisme, l'estructura de perspectives roman totalment oberta perquè no n'hi ha cap de contestada ni validada per l'únic personatge que pot fer-ho. A més, com que l'obra proposa una *focalització externa* i no recorre a cap instància èpica que pugui restituir la perspectiva que falta, l'espectador, deliberadament privat de les informacions necessà-

ries per jutjar la veracitat de les diferents perspectives, està frustrat d'un *punt de vista* que, amb tot, deu suposar que existeix.

Beckett radicalitza aquesta tendència substituint l'incertesa per l'aporia. La tria de situacions estàtiques redueix els personatges a una impossibilitat d'acció veritable i al caràcter arbitrari i gratuït de les perspectives. Estiguin o no contrastades, aquestes *perspectives* no deixen de ser un joc, sense cap incidència perquè no hi ha evolució possible de la situació. Ja no participen en la constitució d'un *punt de vista*.

En aquestes dramàurgies contemporànies, la construcció del sentit global de l'obra s'ha desplaçat radicalment de l'escenari cap a la sala, perquè l'espectador ja no pot posicionar-se en una relació hermenèutica amb l'escenari: ja no es tracta de trobar el sentit, sinó de buscar-ne un.

K. H. i G. J.

ECO, 1965; GENETTE, 1972; GOLOPENTIA i MARTINEZ-THOMAS, 1994; HEGEL, 1997; PAVIS, articles «Focalisation» (focalització), «Point de vue» (punt de vista), 1996; PFISTER, 1994; SARRAZAC, 1989; SZONDI, 1983.

quadre

El quadre és un tipus de seqüència relativament autònoma amb relació a la dinàmica discursiva del conflicte* dramàtic, tradicionalment organitzat en escenes i en actes. Es defineix per un efecte de retall, anàleg al que produeix el marc d'una tela de pintura. La seva vocació dramàurgica és crear una focalització (cf. punt de vista*) sobre un món (un ambient, una època) que s'imposa a l'espectador amb una presència visual i silenciosa ignorada per l'abstracta dramaturgia clàssica, fonamentada exclusivament sobre la paraula.

Si bé al llarg del segle XIX el quadre sovint correspon únicament a una decoració pintoresca, ja des del segle XVIII –i particularment amb Diderot, que n'és el principal teòric– treballa més profundament per minar la concepció aristotèlica de la faula,* segons la qual el conjunt dels elements del drama són

qualificats únicament per l'acció.* El quadre teatral és en efecte una composició de signes gestuals que es constitueix en un illot de sentit: correspon a una pausa en l'avançament desenfrenat de l'acció dramàtica que respon al desig diderotià d'un moment capaç de deslligar-se del moviment* dramàtic i d'afirmar-se en la seva autonomia. La dramaturgia del quadre nega per tant la primacia de l'acció lògica i permet passar a una nova economia de la faula, fonamentada en una successió de moments composts per ells mateixos, com les teles de pintura, i a l'interior dels quals el sentit s'organitza sobre un mode paradigmàtic. Substitueix aleshores la fluïdesa del moviment per un règim de «l'accent»: l'accent de veritat que Diderot percep en Greuze, per exemple, és l'efecte d'una captació per part del pintor d'allò que Lessing, subratllant la capacitat que tenen certs gestos transitoris per obrir el camp de la imaginació i de la reflexió, anomena «l'instant pregnant». El quadre dramàtic s'encarrega de puntuar la faula amb aquests moments portadors de sentit, on els personatges apareixen caçats en la trama de les seves relacions familiars, socials o històriques. La seva pregnància és susceptible de retenir l'atenció de l'espectador, d'allunyar-lo de l'espera dels cops artificials de teatre, de fixar-lo, i fins i tot de suscitar en ell una fixació, allò que Barthes denomina el «fetitxisme» del quadre. L'accentuació paradigmàtica de la faula correspon per tant, segons Barthes, a una elevació del sentit.

El règim de l'accentuació i del desplegament paradigmàtic a què el quadre sotmet la faula metamorfosea profundament la temporalitat dramàtica. Lessing subratlla que el quadre representa més aviat la simultaneïtat dels cossos que la successivitat dels actes, és a dir, més aviat el gest que l'acció. Ara bé, el gest, contràriament a l'acció, és un moviment que no fuig cap a la seva pròpia fi o transformació: mostra més allò que l'ha produït que allò en què s'acabarà convertint; pren sentit «darrere seu, en una mena de retrospectió*» (Pierre Frantz). Diderot posa en evidència aquesta transformació del temps teatral inherent al quadre quan col·loca la seva obra *El fill natural* sota el signe d'una temporalitat retrospectiva, comparant la seva obra a un gran quadre de família la funció del qual és commemorar uns

esdeveniments passats: en posar en relleu el gest, el quadre mostra una època passada i exemplar. Gràcies a aquest moviment retrospectiu, que implica un retrocés o un espaiament en relació amb el present absolut de la forma dramàtica, el quadre presenta l'acció de forma indicativa; lluny de confondre-s'hi, en deixa examinar el procés. Aquest espaiament de l'acció, molt desenvolupat per Brecht amb la importància atribuïda al gestus,* ja hi era en Goldoni, Lenz o Büchner. Segons els casos, el retrocés suscitat pel quadre del passat deixa lloc a una inversió emocional, meditativa o crítica.

En el moviment amb què posa de relleu el gest dels personatges, el quadre mostra finalment el procés pel qual ell mateix té sentit, és a dir, la intel·ligència del seu retall i de la seva composició. «Tots veuen la natura, però Chardin la veu bé», diu Diderot al seu *Saló* de 1769; hauria pogut dir el mateix de Richardson respecte del gènere novel·lesc. Des d'un punt de vista estètic, el quadre introdueix en l'escriptura dramàtica una òptica* obertament conscient d'ella mateixa; des d'un punt de vista històric, aporta una hibridació amb la instància narrativa de la novel·la i participa també de l'emergència al teatre del «jo èpic»* (Peter Szondi). Per això Benjamin compara el quadre amb l'efecte que produeix la irrupció d'un estrany en una escena de família: «llençols arrugats, finestra oberta, mobiliari devastat», cal sotmetre l'escena a una mirada espaiada o distanciació de l'acció que presenta per constituir-se en quadre.

M. L.

AUTRAND, 1995; BARTHES, 1982b; BENJAMIN, 1969; DIDEROT, 1996; FRANTZ, 1998; LESSING, 1997; SARRAZAC, 1995; SZONDI, 1983.

rapsòdia

Concepte iniciat i desenvolupat per Jean-Pierre Sarrazac a *El futur del drama*, a principis dels anys vuitanta, la rapsòdia correspon al gest del rapsode, de «l'autor-rapsode» que, segons

el sentit etimològic literal *-rhaptein* significa «cosir»– «cus o ajusta els cants». A través de la figura emblemàtica del rapsode, que també es compara amb la del *couseur de lais* medieval –que uneix el que ha trencat i torna a separar el que acaba d’unir–, la noció de rapsòdia apareix lligada a l'àmbit èpic*: el dels cants i la narració homèrics, així com a procediments d'escriptura com el muntatge,* la hibridació, la recomposició i la corallitat.* Situat a l'origen d'un gest de creació poètica, així com en la confluència dels temes principals del drama modern, la rapsòdia s'afirma com un concepte transversal major que es desglossa en diversos termes operatoris que porten a la constitució d'una veritable *constel·lació rapsòdica*. En efecte, a través del *rapsode*, la *rapsòdia* fa sentir una *veu rapsòdica*, la qual produeix una *rapsodització* que es resol en un *desbordament rapsòdic* –una relació de competència entre el dramàtic i l'èpic en el si de les dramaturgies molt contemporànies– i ell mateix s'inscriu en un *esdevenir rapsòdic*.

Tal com Jean-Pierre Sarrazac les formula, les característiques de la rapsòdia són, a la vegada, «refús del 'bell animal' aristotèlic, calidoscopi dels modes dramàtic, èpic i líric, capgirament constant de l'alt i del baix, del tràgic i del còmic, combinació de formes teatrals i extra-teatrals, que formen el mosaic d'una escriptura en muntatge dinàmic, travessada per una veu narradora i interrogadora, desdoblament d'una subjectivitat a vegades dramàtica i a vegades èpica (o visionària)». Així doncs es tracta, en primer lloc, de realitzar un treball en la forma teatral: descompondre-compondre –*componere*, a la vegada unir i confrontar–, segons un procés creador que considera l'escriptura poètica en el seu *esdevenir*. I és precisament l'estatut híbrid, fins i tot monstruós, del text produït –els successius recobriments de l'escriptura que sintetitza la metàfora del «text-teixit»– el que caracteritza la rapsodització del text i permet l'obertura del camp teatral a una tercera via, és a dir, a un altre «mode poètic» que a la vegada associa i dissocia l'èpic i el dramàtic.

Aquest gest d'escriptura dóna lloc sovint entre els dramaturgs contemporanis a una nova distribució de la paraula. En el

cas d'autors com Pirandello, Brecht o altres de més propers, com Heiner Müller o Didier-Georges Gabily, es pot detectar un acte de deposició de la faula* que es conjuga amb un acte de qüestionament que passa per un treball de muntatge* i d'hibridació dels fragments èpics i/o dramàtics, especialment pel que fa a la reescriptura de la Història i dels mites. Enduts per aquesta forma paradoxal i múltiple, dividits, dissociats, empresonats per la fragmentació i la recomposició problemàtica, els personatges* es fan inaccessibles. El seu estatus esdevé irresoluble i com en suspens, mentre que –Jean Pierre Sarrazac ho mostra en relació amb el personatge brechtí Galy Gay (*Home per home*)– d'aquesta fragmentació identitària en neix un «personatge amb un antropomorfisme insegur», un subjecte parlant dividit. En un text com *Hamlet-màquina*, les figures mítiques femenines (Ofèlia, Electra) –de la mateixa manera que la de Hamlet– es troben a la vegada fragmentades i juxtaposades, descosides-recosides en la trama de l'obra-poema, la qual cosa reflecteix una paraula desdoblada en l'afirmació d'una identitat problemàtica: «OFÈLIA (*mentre dos homes vestits amb una camisa de metge l'emboliquen, a ella i la cadira de rodes, amb benes de gasa, de baix a dalt*). Des d'aquí Electra. Des del cor de les tenebres. Sota el sol de la tortura. A les metròpolis del món. En nom de les víctimes».

En allò que Jean-Pierre Sarrazac anomena «teatre dels impossibles» –on coexisteixen i s'ajunten els contraris, on tot es col·loca sota el signe de la polifonia (Bakhtine en va mostrar els trets principals: gust per la barreja, la pluralitat, l'heterogeneïtat, la inversió dels gèneres i de las veus)–, el treball rapsòdic de recomposició i unió adquireix sentit i dóna vida en els escrits contemporanis a l'estructura d'un «muntatge dinàmic». De la fragmentació del diàleg, de la coralitat,* en pot sorgir la *veu rapsòdica*, «veu del qüestionament, veu del dubte, veu de la palinòdia, veu de la multiplicació dels possibles; veu erràtica que engega que frena, que es perd, que erra tot comentant i problematitzant». És aquesta veu* –irremeiablement errant i difractada, condemnada a donar voltes qüestionant-se de manera incessant– la que per exemple interpreta la introducció de

Caceres del temps (Didier-Georges Gabily): «I. Diu Teseu (dic jo): ara aniré en aquella ciutat i retrobaré casa meua, la tornaré a veure, diu Teseu (dic jo), perquè Déu no m'ha enganyat; heus ací el que penso, diu Teseu (dic jo). 5. Et somio, Teseu, t'interrogo sobre el perpany, sobre la pedra que no és pedra, el lloro tirant a blau, el violeta del crepuscle, ferint-lo; sobre el formigó, presó de sorres i de còdols, que arrissava el mar i els plàstics llisos com el marbre, que cremen com la mentida, interrogant-te».

Un llenguatge com aquest tendeix sovint a la monstrositat lingüística, com en el cas de Novarina, per acabar construint un «mosaic de llengües i de discursos». Més enllà de les disputes de gènere o del refús de la tradició, l'escriptura rapsòdica –de la qual Wenzel, Deutsch o fins i tot Koltès són portadors– s'obre a altres reptes dramàtics. Passant per la presa de partit en favor de *l'hibridació*, de *l'inèdit* i de *l'entre-dos*, predicant la *irregularitat* contra la uniformitat i la unicitat, l'escriptura rapsòdica provoca no únicament una crisi saludable del drama sinó que, a més, crea un espai privilegiat de confrontació i tensió on les formes lluiten i se sobreposen. D'aquesta manera, permet somiar en un altre possible, subjacent i en un nivell superior, en «la possibilitat de reobrir l'escena original del drama». S'ha comprès que el que està en joc en la constel·lació rapsòdica del drama modern i contemporani és la instauració d'un teatre que busca de manera perpètua, que no en té mai prou amb ell mateix i que es reinventa sense parar, a través de l'impuls creador d'una pulsó interminable: la *pulsó rapsòdica*, fundadora i inoïda a la vegada. Finalment és un *repte*, formulat per Jean-Pierre Sarrazac: pot ser que l'autor-rapsode s'adreci, «passant per sobre de l'alumne-dissident Aristòtil», a l'impulsor de la forma rapsòdica, al «mestre Plató», per tal que «s'obri l'era d'un drama que, amb tota la lleugeresa que convé a l'art, integri la filosofia».

C. H. i C. N

BAKHTINE, 1970; BRECHT, 1972-1979; GOETHE, 1983; SARRAZAC, 1981, 1995, 1997a i 1998; SZONDI, 1983.

realisme

El realisme no és una categoria que pertanyi directament a l'estètica del drama. En canvi, sens dubte es pot concebre el que seria un «realisme teatral» per mitjà d'una aproximació pròpia de l'anàlisi estructural del relat. D'entrada s'imposa una constatació: aquesta noció es planteja a costa d'un desplegament, d'una traslació de l'objecte narratiu a l'objecte dramàtic. A més, aquesta operació necessària fa del realisme en el teatre una paradoxa. Mentre que semblava haver trobat la seva fórmula en el naturalisme de Hauptmann o d'Antoine, potser seria més aviat per la banda del fabulista (Brecht i Kafka llegits per Günther Anders) per on convindria buscar-lo.

Roland Barthes, en un famós article de 1968, titulat «L'efecte de realitat», escriu: «Des de l'antiguitat, la "realitat" estava de part de la Història però era per oposar-se millor a la versemblança, és a dir, a l'ordre mateix del relat (de la imitació o "poesia")». Dit d'aquesta manera la constatació s'aplica, naturalment, al drama aristotèlic, el qual rebutja tota referència a la realitat històrica per extreure el seu principi únicament d'ell mateix. Amb altres paraules, el drama és la imitació d'una acció, no se'l pot definir com una transcripció de la història o una reproducció de la naturalesa, que serien incompatibles amb l'absolut del seu desenvolupament.

L'aparició del realisme en el camp dramàtic està relacionada, sens dubte, amb el quadre,* en el sentit en què Diderot el concebia. Recriminava a l'acció teatral del seu temps que fos imperfecta, «ja que no es veu a l'escenari gairebé cap situació de la qual es pugui fer una pintura»; l'autor de les *Converses sobre el fill natural* ja suggereix que no es consideri el drama en termes exclusivament narratius (o, com escriu Barthes, «predictius») sinó que se li apliqui el paradigma de la descripció (l'estructura de la qual, segons Barthes, és, en canvi, «sumatòria»).

Tot això no afecta únicament la composició del drama, sinó el seu referent, *a fortiori* quan el naturalisme s'empara de les qüestions de Diderot. Aleshores el referent teatral pretén ajus-

tar-se a la realitat, i ja no obeir a les normes estètiques canòniques i intrínseques. El somni de Hauptmann a *Els teixidors*, no seria tant de narrar l'acció dels obrers de Peterswaldau com de representar el seu entorn o les condicions objectives de la seva existència, projecte que es traduiria fàcilment en termes no dramàtics de descripció o hipotiposi. La idea que aquesta voluntat realista culmina en el desig d'un teatre «descriptiu» queda expressada en la famosa fórmula d'Antoine, extreta de la seva «Xerrada sobre la posada en escena» (1903): «la posada en escena moderna hauria de tenir en el teatre la funció que les descripcions tenen en la novella». Però, si sembla desfer-se del dictat de la versemblança, el realisme propi dels naturalistes encara es veu obligat a adaptar-se a l'últim mur aristotèlic, l'acció* dramàtica, i no arriba al quadre pur vers el qual, idealment, tendeix el seu projecte. Peter Szondi, a la *Teoria del drama modern*, va analitzar aquest funcionament en els drames de Hauptmann, afectats per la disgregació, perquè «la dissociació de l'entorn, del caràcter i de l'acció en el drama naturalista, la seva alienació, impedeixen la possibilitat d'una unificació homogènia dels seus elements en un absolut».

S'ha de concloure que aquest és el límit de tot realisme teatral? En realitat, la lluita de Diderot, i després dels naturalistes, contra la noció de la versemblança obre vies fecundes a un realisme que no comenci copiant la realitat, sinó actualitzant-ne els engranatges. Günther Anders, lector de Kafka, ofereix en aquesta direcció una clau valuosa i, un cop més, la desviació pel relat, per la novella, il·lumina el teatre. Kafka, considerat per Anders un «fabulista realista», col·loca el seu objecte en una situació artificial i experimental, amb l'objectiu de sondejar els secrets de la realitat. D'aquesta deformació o caricatura de la realitat objectiva en sorgeix una «constatació de la forma», veritable eina de coneixement. Sens dubte, conclou Anders, si l'aspecte de l'experiència no és «realista», perquè el fabulista no pretén descriure el que veu, el seu resultat, innegablement, sí que ho és.

Seguint el camí de Kafka trobem Brecht. Inventor de faules* i ordenador d'experiències, pren com a objecte la realitat

social, política i històrica, que concentra i reconverteix en unes dimensions més propícies al teatre: l'accessió de Hitler al poder es converteix en *La resistible ascensió d'Arturo Ui* en el poder efectiu d'una banda de malfactors sobre el trust de la coliflor a Chicago. Per tant, convé, sens dubte, contra les definicions del sentit comú, definir com a «realista» no pas el teatre del mimetisme i de la reproducció pictòrica o fotogràfica de la realitat exterior, sinó un teatre que, en la línia brechtiana, amb uns objectius ni més ni menys que científics, fa que la realitat objectiva passi per múltiples torsions, transposicions, transformacions, tot d'operacions prèvies a un realisme de l'estructura, un realisme en el sentit filosòfic.

D. L.

ANDERS, 1990; ANTOINE, 1999; BARTHES, 1982; DIDEROT, 1996; SZONDI, 1983.

relat de vida

El relat de vida en el teatre trenca amb la dramaturgia tradicional en el sentit que recompon per mitjà de la narració pura, i no d'un encadenament orgànic d'accions,* la vida d'un personatge, presentada en un marc temporal sovint molt ampli que pot anar des del seu naixement fins a la seva mort.

Fonamentalment èpic,* encara que també fortament vinculat a la subjectivització moderna del drama, ja que la realitat s'hi veu filtrada per la intimitat del personatge, el relat de vida té com a objectiu donar compte d'un recorregut global, reorganitzat per la paraula amb el propòsit de donar-hi un sentit. No obstant això, el teatre contemporani confronta permanentment aquest projecte amb l'emergència d'un desordre narratiu, d'una divisió de la paraula i d'una fragmentació* del relat. La representació d'un mateix pot veure's posada en perill per la confusió emotiva (*El bosquet* d'Eugène Durif) o per la presa de consciència d'una vida interior (*El sedàs* de Michel Azama). També pot veure's radicalment malmesa per una estètica de la fragmentació i de la unitat introbable, en el si de la qual fragments de relats de vida

es disseminen en el text (*Solange meva...* de Noëlle Renaude).

Contràriament als relats del teatre tradicional, la funció dels quals era narrar una part de la faula* que no es podia representar a l'escenari però que alimentava, necessàriament, el present dramàtic, el relat de vida reconstrueix un passat ja passat. Transforma no únicament la temporalitat dramàtica, ja que l'orienta vers la retrospecció,* sinó també l'estatus del personatge, que adquireix una dimensió espectral. El relat de vida ha estat relacionat amb el retorn dels morts, que, segons Noëlle Renaude, poden dir: «He nascut he mort» (*Les cendres i els fanals*). La paraula adquireix la seva dinàmica en el repte d'aconseguir dir-ho tot en un temps limitat, per exemple el cas d'una emissió de televisió per a *Inventaris* de Philippe Minyana. Resumit o precipitat d'una vida, el relat es construeix al voltant de detalls i d'objectes creuats, capaços de reunir de manera sintètica fragments sencers d'una existència. Es converteix en l'espai d'un treball molt elaborat sobre la llengua: les entrevistes realitzades per Minyana per alimentar els seus drames –en un treball que s'assembla al que va fer Pierre Bourdieu a *La misèria del món* (1993)– en realitat es reescriuen completament per donar un valor poètic al relat i allunyar-se del teatre documental* i de la il·lusió d'un testimoni en directe. Aquesta poetització del relat de vida dóna lloc, en *King*, de Michel Vinaver, a un hàbil treball polifònic: King C. Gillette, inventor de la fulla d'afaitar, és representat per tres instàncies narratives –King jove, King madur, King vell–, les quals a vegades successivament, d'altres en cor,* presenten fragments recitats d'una vida tortuosa i contradictòria.

F. H. i M. L.

LEJEUNE, 1980; RYNGAERT, 2000; SARRAZAC, 1989.

retrospecció

La idea de la retrospecció s'oposa a tota una tradició que vol, segons la fórmula de Szondi, que «el drama avanci per mitjà

d'un seguit absolut de presents». L'orientació del drama vers un desenllaç situat en el futur, vers una catàstrofe* final, subordina en efecte el passat dels personatges al present de la representació. En canvi podem llegir *Espectres* com una obra híbrida, a cavall entre la retrospectió i la progressió: l'obra d'Ibsen s'alimenta de la revelació d'un passat familiar culpable i només la malaltia hereditària d'Osvold finalment l'actualitza. L'emergència d'una dramaturgia a l'inrevés, que en el cas d'Ibsen, no té lloc sense vacil·lacions tendeix a desplaçar l'oposició –central en la correspondència de Goethe i de Schiller– entre el «poeta èpic», que «exposa l'esdeveniment com a *ja passat*», i el «poeta dramàtic», que «el presenta com a *encara present*». També la construcció de *La casa cremada*, a partir de l'incendi de la residència familiar que desencadena la revelació dels secrets que s'hi amaguen, dona vida a un tema èpic:* la lògica retrospectiva, a l'obra de Strindberg, ve de la mà del personatge de l'Estrenger, encarregat de revelar una història familiar que s'amaga de la representació.

La forma dramàtica tradicional dirigida a un desenllaç que ha d'arribar, se situaria en una posició comparable a la de l'àngel de la Història de Benjamin, testimoni impotent del passat i que es veu arrossegat, malgrat ell, vers el futur per la «tempesta» del progrés. L'al·legoria benjaminiana il·lustra el funcionament d'un drama absolut*, la descripció del qual en un present dirigit vers el futur no està desproveïda de significació ideològica: l'evolució del drama vers una catàstrofe final només pot tenir sentit sobre la base d'ideologia del progrés. Per això la crítica de la idea de progrés històric, que apareix en l'obra de Müller, va acompanyada d'un canvi que suposa un pas de la progressió dramàtica a la retrospectió. La metamorfosi del drama en un record es presenta en les primeres paraules de *Hamlet-màquina*: «Jo era Hamlet». Hamlet, que paradoxalment per a un personatge de teatre s'expressa en passat, s'acomia del drama shakespearità al mateix temps que inscriu l'obra en una lògica retrospectiva. Aquesta mateixa lògica regeix *La Missió*, subtitulada «record d'una revolució», i *Paisatge vigilat*, «explosió d'un record en una estructura dramàtica desgastada». La re-

trospecció, que Müller associa al desgast de la forma dramàtica tradicional, no assenyala únicament la immobilitat de la Història: obre la porta a una renovació del teatre, on l'acció* es converteix en descripció, i el personatge en veu.*

H. K.

BENJAMIN, 1971; GOETHE, 1994; SARRAZAC, 1989; SZONDI, 1983.

revista

El terme *revista* s'hereta de les tradicions de l'opereta o del cabaret, però es veu reactivat pel teatre èpic de Piscator i s'associa, llavors, a un propòsit polític. Més enllà dels seus orígens històrics, hi podem veure l'exemple d'un tractament no dramàtic de qüestions com l'aparició del poble a l'escenari, l'escenificació de components socials vehiculadors d'*habitus*, de discursos o d'opinions amb un valor típic. Per tant, abans de tot, cal analitzar el funcionament de la *revista* des del punt de vista *tècnic*, entenent que els procediments que li són propis no constitueixen un sistema immutable sinó que es presten, per naturalesa, a la variació i a l'evolució.

La noció de «revista política» va ser utilitzada per Szondi per designar la proposta de Piscator, que va presentar el 1924 la *Revue Roter Rummel* (Revista del rumor roig), proletària i revolucionària. Parenta del teatre d'*intervenció*, de l'*agit-prop*, la revista política així concebuda es basa en un conjunt de mitjans oposats a la forma absoluta del drama i que té com a objectiu elevar l'escena a les dimensions de la Història. El *diàleg* dramàtic es veu substituït per la *discussió* política, directament importada del carrer, dels tallers i de les fàbriques. Els estereotips del «compare» i la «comare», propis de l'opereta, es veuen redefinits com a «proletaris» i «burgesos». Aliena a l'acció* i al seu desenvolupament unificat, la *revista* es basa en el muntatge* i preveu importar materials que remetin a la realitat o a l'actualitat de l'estat social descrit (reportatges cinematogràfics, dades estadístiques, documents d'arxiu, retalls de premsa,

etc.). La unitat de l'acció deixa lloc a un principi d'heterogeneïtat de seqüències, com en els *números* que es van succeir en un espectacle de music-hall; així, aquesta estètica de revista «a l'americana» es reivindica i recupera a través del teatre brechtia.

Abans de les tècniques piscatorianes, es pot fer remuntar l'ús de la revista a certes temptatives de Schiller (el pròleg de *Wallenstein*), Grabbe (els dos primers actes de *Napoleó o els cent dies*) o fins i tot Musset (la presa de la paraula per part dels ciutadans i comerciants de *Lorenzaccio*). I més endavant, es pot observar un ressorgiment d'aquests procediments en l'estructura d'alguns espectacles d'Ariane Mnouchkine, especialment el famós *1789*.

La revista condiona així una redefinició del personal dramàtic, i es basa en una modalització nova de la paraula teatral. El dramaturg presenta una desfilada, i el murmuri verbal de les intervencions successives prova de reconstruir a l'escenari el teixit social tenint en compte la varietat dels seus elements constitutius. El personatge,* sovint anònim, a penes esbossat però immediatament identificable gràcies als codis del color local o d'un referent sociològic compartit clarament amb el públic, ja no es presenta com una entitat individual sinó com un tipus o una mostra.

D'aquesta manera, les condicions objectives de la política real, en lloc d'actuar en un segon pla, esdevenen element de ple dret de la representació teatral o fins i tot el seu fil conductor.

Davant el somni irrealitzable de portar les masses a l'escenari –multitud popular en el si d'un ampli quadre històric– la resposta que proposa la revista es posa de la banda de les formes menors. El mode èpic, oposat a qualsevol gegantisme, adopta aquí l'aspecte d'un diari teatralitzat. Les relacions de força s'evocaran en forma de quadre canviant de les ideologies i de les mentalitats, on les dades reals del que s'anomenarà un «entorn moral» es faran sentir polifònicament.

En el pol oposat de la revista, desvinculat de les determinacions polítiques evocades fins aquí, es troba la tècnica d'algunes obres strindbergianes que proposen, enfront de la unitat

del drama, la fragmentació a través de la successió de formes breus, i *Un somni* n'ofereix un exemple. Aquí, les formes, des de la més naturalista a la més onírica, disposades com un ventall a l'interior de l'obra, dibuixen el panorama d'una condició humana espectacularitzada.

D. L.

LESCOT, 2001; PISCATOR, 1962; SARRAZAC, 2001a; SZONDI, 1983.

ritme

L'actor, el director i l'espectador tenen sempre una percepció intuïtiva del ritme d'una representació, però sembla que una pràctica contemporània (A. Vitez, M. Vinaver o C. Régy) s'orienta cap a un enfocament teòric del ritme i de les seves implicacions, centrat en el ritme del llenguatge. Això suposa definir aquest terme, utilitzat per designar ritmes de natures diverses (còsmica, biològica, musical, plàstica...), dissociar-lo d'una concepció tradicional (la «mesura» dels versos o l'«expressivitat») i considerar-lo en tot el llenguatge, literari i «ordinari». Llavors podem analitzar, com ho fa H. Meschonnic, un *ritme pròpiament lingüístic* –etimològicament, un «flux»–, que anima tot discurs i li dóna sentit, com a inscripció de la singularitat d'una paraula.

Aquesta concepció permet reconsiderar les diferents propostes o modalitats de la paraula al teatre, pel que fa a la «fabricació» i a la recepció d'un espectacle. El ritme «actua més que les paraules» (Meschonnic) perquè s'adreça al cos d'un espectador que, quan entra en una paraula, es troba confrontat físicament a la subjectivitat d'una escriptura.

Segons H. Meschonnic, el ritme s'analitza per l'accentuació del discurs (*accents de grup* i *accents prosòdics* dels ecos consonàntics), o tenint en compte sèries prosòdiques –consonàntiques i vocàliques– i, a l'escrit, amb la puntuació i la tipografia. Les sèries prosòdiques creen una atracció semàntica entre les paraules, i els accents inscriuen l'oralitat* del llenguatge, és a

dir, un continu sonor, independent de la gramàtica o de la retòrica, i de la frase o de la rèplica. L'anàlisi d'aquest ritme desprèn una significació pròpia que es construeix en circular la paraula, en les seqüències d'accents «inventats específicament cada vegada per un sistema poètic particular» (G. Dessons i H. Meschonnic).

Podem també analitzar el ritme d'un drama a la llum dels treballs de M. Cohen i M. Durand, sobre la distinció entre els finals consonàntics, *suspensius*, i els finals vocàlics, *conclusius*. Segons el final, consonàntic o vocàlic, una rèplica es revelarà «suspensiva» o «conclusiva», és a dir, junta o separada fònicament de l'entrada precedent o següent, segons el ritme de circulació de la paraula, i no únicament segons el ritme d'alternança de les entrades.

Aquesta anàlisi del ritme, en travessar la distribució de les rèpliques i, per tant, els discursos propis dels personatges, va més enllà de la relació interpersonal (entre els personatges, o entre el lector/espectador i aquests personatges) i de la «doble enunciació» teatral. Permet examinar concretament, en un text dramàtic, els fluxos de la paraula i la teatralitat* d'aquest moviment que cada obra reinventa.

Aquesta concepció del ritme, que té ben poc a veure amb una anàlisi del drama en temps bons o dolents, ràpids o lents, és a dir, com a estructura fixada, pot permetre la redefinició del moviment* dramàtic, a l'origen d'una temporalitat o d'un *tempo* subjectius, amb independència de la durada de les rèpliques, de la seva distribució i de la fragmentació en escenes o quadres.* Així, la «pausa» discursiva o didascàlica o les notacions de silencis,* que es multipliquen al drama modern i contemporani des de la segona meitat del segle XIX, participen d'aquest ritme com a *moments* inscrits dins la irregularitat i la singularitat d'un moviment de la paraula.

La compaginació d'un drama també depèn del seu ritme, i permet copsar-lo en la seva globalitat: el blanc tipogràfic aparellat o separa les rèpliques, les escenes o els quadres; constitueix fins i tot un discurs propi, superposat del text, sobre el que pot ser el ritme escènic. Si bé produeix un efecte visual de

discontinuitat, el blanc inscriu també la continuïtat d'una subjectivitat; i aquest vaivé instaurat, a través d'ell, entre el diàleg i les didascàlies pot ser llavors considerat com un nou tipus de «diàleg» teatral, que s'estableix entre el ficcionament i la instància o l'*argument* del text.

En el pas a l'escenari, una aproximació «objectiva» del ritme d'un text consisteix a restituir la seva organització rítmica, aproximació que pot d'altra banda afectar el dispositiu escènic: oralització i gestualitat* posades al servei dels accents i dels ecos prosòdics del discurs (A. Vitez, C. Régy); restitució de didascàlies significants que es converteixen en una realitat rítmica audible, sota la forma d'una veu *en off* (M. Langhoff, S. Nordey).

Vist d'aquesta manera, el ritme deixa obsoleta una divisió estricta entre el que és audible i el que és visible, així com entre el diàleg i les didascàlies, i posa el llenguatge al cor del dispositiu teatral. Les dramaturgies de V. Novarina, E. Durif, J. Fosse o B.-M. Koltès, i particularment les que participen del poema dramàtic* s'adiuen amb aquesta escenificació de la paraula. Si seguim la teoria d'H. Meschonnic, el llenguatge, per la seva dimensió material o corporal, pot finalment induir la gestualitat dels actors o les decisions de posada en espai i constituir fins i tot ell mateix l'espectacle.

Evidentment, existeixen altres aproximacions del ritme, que poden confeccionar el director o l'escenògraf, però es tracta d'altres tipus de ritmes, diferents del ritme propi del text, i lligats a especificitats no estrictament lingüístiques. Aquestes pràctiques, que s'han de situar en la línia de les realitzacions d'A. Appia o d'E.G. Craig, afegixen significacions al text, o en substitueixen: efectes plàstics o sons; enllumenat; desplaçament dels actors; o mode de desenrotllament de l'espectacle. Les considerarem com altres formes d'enunciació escènica que permeten «pensar la dialèctica del temps i de l'espai al teatre» (P. Pavis).

G. J.

COHEN, 1949; DESSONS I MESCHONNIC, 1998; DURAND, 1950; MESCHONNIC, 1990 i 1995; PAVIS, article «Rythme» (Ritme), 1996.

sàtira

Als orígens occidentals de la comèdia, la *satura* o *satira* designa una obra en vers en la qual l'actor ataca els vicis i ridiculeses del seu temps. Les comèdies d'Aristòfanes, representades davant un extens públic popular per actors emmascarats i amb vestits grotescos, constitueixen els primers exemples coneguts de comèdies satíriques polítiques, que ridiculitzen les personalitats notables de l'època. Tot i que la part còmica de la sàtira s'hagi fundat sobre la caricatura, la sàtira es basa en un fons realista d'estudi de situacions i problemes quotidians. Barreja també la fantasia poètica amb el convencionalisme caricaturesc dels personatges còmics. A França, la *sottie* del segle xv posa en joc una sàtira política violenta de la societat i de la política sota una forma al·legòrica: els personatges són entitats abstractes, simbolitzen funcions (el Ximple), pertinences socials (el Poble), idees (el Temps que corre). Però és un altre gènere satíric, la farsa medieval, el que ha alimentat el teatre modern.

A partir dels anys vint, els autors de comèdies satíriques del teatre de bulevard francès (Bourdet, Pagnol, Aymé) van manllevar sovint els esquemes i els temes de la farsa, adaptant-los a l'actualitat. El moviment *agit-prop* també va recórrer a les formes satíriques, per exemple en *Misteri buf* de Maïakovski (1918), que Lunatxarski qualifica de «prototip de la veritable sàtira teatral revolucionària». Després, altres formes satíriques com *El mandat* i *El suïcida* (1928), de Nikolai Erdman, o les obres de Vaclav Havel i Slawomir Mrozek, han mostrat la insatisfacció envers els règims polítics de l'Europa de l'Est i n'han denunciat les conseqüències socials. Trobem entre aquestes formes procediments heretats directament de la *sottie*, com el procés paròdic, a *El Tribunal* (1989), de Vladimir Voïnovitx.

En canvi, a les societats occidentals, el gènere satíric està desqualificat per la seva pertinença al teatre de bulevard. Se li retreu el fet de ser un divertiment burgès, d'explotar els procediments còmics antics sense renovar i de no poder expressar els mals actuals: segons Gilles Lipovetski, avui dia ja no és permès de burlar-se d'altri. Destaquem més aviat que en una so-

cietat individualista és problemàtic trobar assumptes ridículs unificadors. A més, la visió del món proposada per la sàtira és d'alguna manera simplista, primitiva i didàctica, mentre que s'admet que és el mateix espectador de teatre contemporani el qui ha de construir el sentit de l'obra teatral. El teatre públic francès també renuncia a la sàtira, i fins i tot a la comèdia, potser perquè, com diu François Regnault, «només creu en la prosa del món i en la tristesa», oblidant el riure, el plaer i el des-cans que aquests gèneres són capaços d'aportar.

La sàtira ha passat de ser un gènere a ser un procediment, com pot veure's tant en Brecht com en les tragicomèdies del teatre de l'absurd o les obres compromeses dels anys seixanta i setanta (Michel, Obaldia, Arrabal). També Jean-Loup Rivière pot escriure que la «comèdia» *El programa de televisió* de Michel Vinaver és «la seva obra més molieresca», cosa que demostra el recurs al procediment, però no restaura el gènere. El gènere de la sàtira ha mantingut el seu lloc al cabaret, al cafè-teatre, sovint sota la forma d'un monòleg,* o ha ocupat el nínxol que li han deixat alguns programes de televisió. Però dins el repertori contemporani de llengua francesa, hi ha poques obres satíriques comptabilitzades, i la majoria han estat produïdes per dramaturgs africans que denuncien la corrupció i els abusos de poder que sofreixen els seus països. En aquest context, l'obra d'Eugene Durif és una excepció. Segons les seves pròpies paraules, quan intenta parlar de coses serioses en formes lleugeres, practica el teatre de cabaret i escriu farses i *sotties* que tracten temes d'actualitat. A *Marxem a les Illes Marqueses* –opereta, 1999–, *Naus i naufragis –sottie*, 1996–, *Astracanada milenarista* –2000–, fa nombroses referències a Jarry, a Molière o als diaris d'actualitat. Inscriu la seva obra recent *Caps farçuts, una farsa* –2000– en un intent d'apropiar-se les formes arcaïques, del teatre de fira, i de parlar del món d'una manera «carnavalesca», i acaba d'escriure el text d'una sàtira titulada *Divertiment burgès*.

T. M.

scène à faire (escena obligatòria) / *à défaire* (a desfer)

Batejada així per Francisque Sarcey al segle XIX, la *scène à faire* està associada més aviat al vodevil, al teatre de bulevard i als textos dramàtics mecanicistes, encara que és possible subratllar la seva funció principal dins una lògica de causalitat i de finalitat de tipus aristotèlic o neoaristotèlic.

Aquesta «escena que, necessàriament, és resultat dels interessos o de les passions representades pels personatges que actuen» (Sarcey) troba generalment el seu lloc al final de l'obra. Responent a les expectatives dels espectadors, aquesta escena revela la informació, l'esdeveniment o el viratge essencials per entendre la intriga. Tot l'interès dramàtic reposa sobre l'escena «més que esperada» (Thomasseau), que esdevé així un dels elements bàsics de l'obra *ben feta* segons Scribe. Per exemple, dins la dramaturgia anglesa inspirada de l'obra *ben feta*, la *scène à faire* és la del triomf de l'heroi (o del seu coadjuvant) sobre l'enemic, triomf motivat per la revelació sobtada d'un secret (Sadler Stanton).

La *scène à faire*, una convenció mecanicista, alhora seqüència d'èxit i tros de lluïment, respon més profundament a una funció necessària per portar l'acció a terme en una lògica aristotèlica del drama. En la mesura que és *necessària* per al plaer del públic i que permet a continuació enllaçar l'escena de reconeixement i el desenllaç tradicionals, queda determinada com aquella «escena que el públic preveu, espera i reclama i que el dramaturg ha d'escriure *obligatòriament*» (Pavis). En anglès, l'anomenarem *obligatory scene* perquè la seva variabilitat funcional la fa tan indispensable a la lògica interna de l'obra que aquesta permet múltiples combinacions i alteracions, sobretot pel que fa als personatges.

Al contrari de la *scène à faire*, la dramaturgia «no aristotèlica» proposada per Brecht prioritza la *scène à defaire*. En el context d'oposicions terme a terme que caracteritza l'elaboració polèmica del teatre èpic –com ho mostra el cèlebre quadre on Brecht contradia «la forma dramàtica del teatre» amb «la forma èpica del teatre», l'acció* amb la narració, el creixement

orgànic amb el muntatge,* el desenllaç amb el desenvolupament–, la *scène à defaire* s'afirma també com una eina antitètica de la nova dramaturgia èpica.* Fragmentada, difractada a través del drama mitjançant els diferents elements narratius i tècniques d'escriptura al servei de la distància, al servei d'una lògica de la discontinuïtat i del retall, i ja no d'una lògica de la concatenació i de la continuïtat, es converteix en el marcador d'un allunyament ostentós.

Quan finalment Heiner Müller escriu que «l'obra *ben feta* ja no tradueix adequadament la realitat [i que] cal que desenvolupem una dramaturgia de fragments* sintètics», se situa a la vegada en la prolongació d'un projecte de Brecht i en la seva superació. La fragmentació radical de les obres de Müller (si més no a partir dels anys 1970) segueix una lògica més propera al deconstructivisme aplicat al teatre –de tipus postmodern–, en el si del qual la *scène à defaire*, més que mai, funciona com a eina de subversió.

P. L. i C. N.

ARCHER, 1912; ARISTÒTIL, 1980; BRECHT, 1972-1979; MÜLLER, 1991; PAVIS, article «Scène à faire», 1996; SADLER STANTON, 1966; SARCEY, 1900-1902; SARRAZAC, 1999a; THOMASSEAU, 1998.

silenci

La dramaturgia tradicional fa del silenci una simple pausa en l'intercanvi de rèpliques, el contrapunt d'un discurs concebut a mode d'expressió natural al teatre. Subordinat d'aquesta manera a l'esfera del diàleg, qualsevol definició del silenci seria negativa. Però és precisament d'aquest estatus auxiliar que el drama modern i contemporani ha alliberat la paraula. A la llum d'experiències tan diverses com les de Maeterlick, Beckett o Handke, el silenci apareix com una força capaç de sacsejar el mecanisme del diàleg i fins i tot de desconstruir la forma dramàtica tradicional. El seu paper creixent, des de fa més d'un segle, als escenaris de teatre subverteix obertament una dramaturgia

del verb erigida en regla pel classicisme francès. Així doncs, al voltant de l'estatus teatral del silenci té lloc un capgirament fundador de la nostra modernitat dramàtica.

Aquest capgirament troba el seu origen en Diderot, que és el primer a donar una funció motriu al silenci o a l'expressió muda de les passions. Les escenes més patètiques de *El fill natural* i el *Pare de família* recorren així a la pantomima o al quadre* en moments en què el teatre clàssic hauria fet que fos el llenguatge qui s'ocupés de l'emoció del personatge. La pantomima, retòrica dels gestos i veritable silenci *discursiu*, s'oposa tanmateix al quadre, que no pot traslladar-se completament dins l'ordre del discurs. Així, el quadre final de *El fill natural* no és totalment transparent, malgrat el seu sentit moral evident: font de l'emoció dramàtica, no es fa només sentir sinó també contemplar. Aquests quadres s'obren a una veritable dramaturgia del silenci, que constitueix com el revers de l'estètica teatral dominant. No obstant això, és únicament amb la crisi del drama modern teoritzada per Szondi que aquesta inversió de la jerarquia establerta pel teatre clàssic entre paraula i silenci trobarà una posteritat.

Naturalisme i simbolisme van treballar conjuntament per fer jugar el silenci contra la plenitud del verb dramàtic tradicional. Zola i, de manera més radical, Maeterlinck van treure el silenci fora de l'escena del diàleg, creant les condicions d'un teatre definitivament alliberat de la supremacia del verb. Des d'aquest punt de vista, el teatre naturalista prolonga, conferint-li una nova significació, el capgirament anunciat per Diderot. Els personatges de Zola són encara éssers de paraula, però el seu diàleg ja es veu amenaçat per la presència silenciosa de potències que els determinen i els sobrepassen. Una obra com *Renée* fa sentir la veu silenciosa d'una herència que priva el discurs de la seva heroïna de validesa *objectiva*. El teatre d'Ibsen també és treballat per l'acció subterrània de forces decididament no dialògiques. *Espectres* escenifica la influència pòstuma del camarlenc Alving: la sífilis hereditària inscriu silenciosament l'herència del pare depravat dins el mateix cos d'Osvold, entrampant les paraules de la persona que ella determina. A *L'ànec silves-*

tre, la ceguesa de Werle és el que designa, de manera significativa, la petita Hedvig com la seva filla natural, i la condueix a matar-se secretament en el silenci i la nit del graner. El decorat naturalista funciona també com una força capaç de rivalitzar amb el diàleg. Encarnació escènica de l'ambient al teatre de Zola, es transforma amb Strindberg en l'espai d'una acció que té lloc en silenci paral·lelament a l'intercanvi de les rèpliques. La representació a l'escenari de *La casa incendiada* de les ruïnes de la residència familiar assenyala, més enllà de tot discurs, la revelació dels secrets que encobreix. Abatent les parets d'aquesta casa entre els dos actes de l'obra, Strindberg exhibeix silenciosament una intimitat familiar la descoberta de la qual no dreix el conjunt de l'acció.*

Tant amb Strindberg com amb Maeterlinck, el dispositiu escènic no tan sols proporciona un marc al diàleg, sinó que esdevé una força silenciosa que juga contra el discurs dels personatges. El diàleg de *La intrusa* sembla que lluiti tot ell contra la presència, fora d'escena, d'una dona agonitzant. Maeterlinck escenifica una paraula amenaçada per un «silenci de mort», i és aquest el que triomfa finalment amb l'entrada silenciosa dels personatges dins l'habitació mortuòria. De la mateixa manera, *Interior* s'acaba amb l'absorció literal del personatge principal que parla per l'espai mut de la casa. Les paraules del vell, tan esperades pels personatges del jardí i per l'espectador, són substituïdes per la contemplació d'un espectacle silencios. El silenci esdevé d'aquesta manera la matèria mateixa del teatre. El capgirament que produeix aquí Maeterlinck obre el camí a una contestació radical de l'escena dialogada. Fins i tot quan la forma exterior es preserva, com a l'obra de conversa,* l'emergència del silenci posa definitivament en qüestió la dialèctica de les relacions intersubjectives. Amb Txèkhov, sembla que els personatges monologuin l'un al costat de l'altre, sense superar en cap moment eficientment el silenci que els separa.

Si l'eco d'aquesta contestació encara es fa sentir a l'escena contemporània és perquè obliga a repensar l'estatus mateix del text dramàtic. El personatge* ja no pot fundar la seva identitat

en un discurs que ja no domina. Com en el cas de l'Estranger d'*Interior*, on la paraula es dissol finalment en un comentari* de l'acció silenciosa que es desenvolupa davant els seus ulls, els personatges de Beckett o de Sarraute fan ressonar el silenci que els envolta sense oposar-hi la plenitud d'una caracterització. Quan posa en escena H.1, H.2, D.1, D.2... Sarraute no designa personatges, sinó «veus»,* la font movent d'una paraula que mai no és completament situada. Les rèpliques clarament atribuïdes del teatre tradicional són substituïdes doncs per un text d'estatut ambigu. És una paraula flotant, com deslligada del cos de l'actor, allò que fan sentir els espectacles de Claude Régy, que va ser el primer a crear les obres de Duras, Sarraute o Handke, i a recrear les de Maeterlinck, caigudes injustament en l'oblit. Aquesta dissociació del text dramàtic i del personatge té lloc també a les obres que, com *Acte sense paraules* de Beckett, escenifiquen una acció totalment silenciosa. Peter Handke escriu textos dramàtics completament desproveïts de diàleg, mentre que Heiner Müller construeix, en *Paisatge sota vigilància*, una descripció que pot ser interpretada com un discurs d'origen incert o com una llarga didascàlia. A partir d'ara, l'objectiu del teatre és la dificultat de fer emergir del silenci un discurs dramàtic, com als espectacles de François Tanguy i del Théâtre du Radeau.

Aquestes experiències, tant si provenen del text com de la posada en escena, constitueixen les formes extremes d'un capgirament que va començar a l'interior de l'obra de teatre dialogada. Així el silenci, a l'obra de Sarraute que porta aquest títol és l'objecte de tot discurs. També a partir de la forma dialogada, Beckett ha sabut imposar el silenci com a força susceptible d'obrir una nova estètica. El diàleg beckettian, com perforat per la proliferació de la didascàlia (*Pausa*), dona tanta importància al silenci necessari a la maduració de la paraula com a la paraula mateixa. Així mateix, *Treball a domicili*, que Kroetz qualifica d'«obra silenciosa» per les accions que es desenvolupen en silenci entre les rèpliques, construeix un joc entre dit i no dit, cos i llengua, que està al centre del «teatre del quotidià». Així, el teatre contemporani utilitza, en la prolongació del drama mo-

dern, el silenci *contra* però també *amb* un diàleg, que es tracta d'evitar que caigui en la xerrameca.

H. K i A. R.

BERNARD, 1947; RÉGY, 1991; RYKNER, 1996 i 2000; SARRAZAC, 1989.

teatralisme

El concepte de teatralitat,* en els seus múltiples usos al teatre i fora del teatre, passa a ser cada vegada més confús i tendeix a banalitzar-se. Per una millor definició de la «teatralitat», jo proposaria oposar-hi el «teatralisme». «Teatralisme» designaria així el contrari de la teatralitat.

L'adveniment de la teatralitat procedeix d'una pura emergència de l'acte teatral en el buit de la representació. La teatralitat buida de teatre el mateix teatre. Almenys del teatre en tant que *il·lusió*. En aquesta malaltia estàtica endèmica que denominem «teatralisme», el teatre sofreix el seu propi èmfasi. En un cert sentit està massa ple d'ell mateix. Així, quan Stanislavski declara que «allò que el desespera del teatre és el teatre», la seva denúncia no és contra la teatralitat –i, en particular, la «convenció conscient» a la manera de Meierhold (que, en molts sentits en treu més del que hi incorpora)– sinó contra aquest «teatralisme» que no és més que un estat histriònic i narcisista, una manifestació redundant del teatre al teatre.

Un cim d'aquest teatre autosatisfet i que traspua teatralisme és, per exemple, l'obra d'Anouilh titulada *Estimat Antoine*. Es tracta d'una dramaturgia que transforma la teatralitat pirandelliana en una fetitxització i una bulevardització agudes del ja massa degradat «teatre dins el teatre», cosa que no significa que el teatralisme només vagi castigar durament el Bulevard o alguns autors que es feien vells buscant l'autocelebració. L'*excés* de teatre, així com la seva malaltia oposada i complementària, el *massa poc* teatre –la dieta ostentatòria del teatre al teatre–, afecten de la mateixa manera les produc-

cions d'un gran nombre d'actors i directors que anomenem «artistes».

J.-P. S.

SARRAZAC, 2000a; STANISLAVSKI, 1997.

teatralitat

El concepte de teatralitat permet articular el que és *teatral* i el que és *no teatral*, perquè pot retre compte d'un desig de teatre en allò que encara no ho és, i que il·lumina el vincle entre text i representació, aquesta última definida com a assumptió d'un text pel cos i l'espai escènic. Si la modernitat ha pogut, amb l'impuls de la posada en escena, associar la teatralitat amb la representació, la literatura dramàtica continua essent qüestionada a la llum d'aquest concepte. Què és el que reclama, en un text més que en un altre, a la realització teatral? Sens dubte un llenguatge, una veu* de l'escriptura, que suscita la paraula i el gest.

El terme «teatralitat» es forma a partir de l'adjectiu «teatral», relacionat amb l'especificitat del teatre, que consisteix a traçar al voltant de l'objecte una línia de demarcació atemporal. La lògica, aristotèlica, és d'una no-contradicció interna, que posa en evidència, i per exclusió, allò que és fora del conjunt traçat: el que no és «teatral» per si mateix. La teatralitat passa a ser un *valor* en el sentit nietzschian, una generalització universalitzant que projecta una essència, substancialització anhistòrica i dotada d'una genealogia dins la història de l'art i de les idees: conservadorisme o avantguarda que projecta aquesta essència, en el passat i en el futur.

Ara bé, l'essencialisme tan aviat condueix a postulats *—allò que raonablement suposem que és el teatre—* segons l'òptica tradicional i el Classicisme (la pràctica d'ahir dóna el model de la d'avui), com porta al fantasma hegelian, cultivat pel Romanticisme i pel Modernisme: *el que cadascú desitja que sigui el teatre* (la projecció del teatre de demà dóna la pràctica d'avui).

El sufix «-itat» conté també la idea de potencialitat, i defineix doncs l'objecte per la seva finalitat externa i el seu futur: és teatral *allò que vol ser teatre i que ho pot ser*. Aquesta aproximació hegeliana i teleològica accepta, contràriament a l'altra, el moviment i la contradicció interna a la història. La teatralitat, ja sigui nostàlgia d'un model, somni d'una essència, replec sobre una especificitat, voler o poder –desig–, és manca de teatre. La modernitat concep la teatralitat com a manca, desig i recerca de teatre, en lloc de fer del teatre un art definit i realitzat.

La teatralitat permet igualment concebre el teatre sense el text: en aquest cas seria, com ho observa J.-P. Sarrazac en G. Craig, un «adveniment, al cor de la representació, del mateix teatre», però d'un teatre lliure «d'espectacularitat, en associar l'espectador a la producció del simulacre escènic i a la seva posada en marxa». El teatre subratlla llavors que té en compte la percepció de l'espectador i que és teatre –i únicament teatre–, i que es diferencia de la literatura dramàtica, com de les altres arts de l'espectacle, en el moment de la representació.

Aquesta concepció «escènica» de la teatralitat, lligada al desenvolupament de la posada en escena des de finals del segle XIX, cerca l'autonomia completa de l'escena respecte de la literatura, exaltant allò que és teatral, l'exteriorització i les aparences –de vegades la histèria– enfront del sentit, de les idees, de la interioritat: la forma contra el contingut, la literalitat contra el simbolisme. Aquesta problemàtica de la teatralitat com a acte escènic específicament teatral, en present, ret compte, tot negligint el text, de la relació moderna de distanciació entre la realitat i l'escena, analògica i ja no mimètica. Així, l'escena aspira, com la realitat, al *ser aquí*, opac i fragmentat. En aquesta perspectiva, el text ja no és més que un productor de signes entre d'altres la posada en escena és el «teatre» i la teatralitat es basa en aquesta escenificació.

Tanmateix, ja en R. Barthes, i encara més clarament en B. Dort, i fins i tot en A. Artaud quan vol muntar Woyzek o adaptar Sade, Stendhal o Shelley, un text queda més o menys implicat en aquesta «representació emancipada»; encara és a l'origen del teatre, però aquest text ja no és forçosament una «obra»

(una totalitat artística autònoma que puguem referir al seu creador) o una «obra» escrita per ser representada. Així, podrem trobar muntatges* i, *collages* d'articles, que provoquen l'esclat i la no-literaltat de l'obra; el text podrà ser novellesc o poètic, i fins i tot reduir-se a un simple argument.

Així doncs, la teatralitat escènica separa el teatre de l'obra dramàtica, però l'obre a tota mena de text. Hi ha un enllaç tènue entre escrit i escena que requereix una espècie d'extracció, de vegades violenta, d'alguna cosa que seria –faria– teatre fora de la forma escrita abstracta, o seria la recuperació, l'absorció d'un escrit (material entre altres) per la materialització escènica, la concreció visual, auditiva, etc. La teatralitat, considerada com a síntesi alquímica, provoca finalment una desaparició del text sota el seu potencial universalista, ja que crida altres sensacions; la realitat és substituïda per la potencialitat, l'ésser per l'esdevenir, l'actualitat per la virtualitat. La interpretació pallia la irreductibilitat d'allò que s'interpreta.

No obstant això, aquest desig-manca de teatre que un autor expressa, o que un director projecta en un text, troba el seu origen en la llengua, en la paraula que fa escoltar l'actor. Aquesta paraula, tant si ha estat escrita o concebuda per (o sobre) l'escenari com si no, ja posseeix una teatralitat. Definint l'oralitat* del llenguatge com la presència del cos, de l'assumpte del text, en el ritme lingüístic (accentual i prosòdic), H. Meschonnic pot trobar una doble teatralitat del text: la de la paraula proferida i la del text mateix.

Això suposa aquesta vegada, que la literatura, diguem el text, *pressuposa* una forma de teatralitat escènica. B. Dort assenjala la solidaritat del text i de l'escena, i també podem pensar en la pregnància del text –o de la paraula– sobre el dispositiu escènic. Hi hauria llavors una teatralitat del text, a la vegada independent i constitutiva de la representació, que no justificaria únicament l'existència de situacions de comunicació.

Aquesta teatralitat que crea el ritme del llenguatge pot tenir més importància que la teatralitat pròpiament escènica o, almenys, servir-li de condició prèvia. Per al director C. Régy, la teatralitat està en l'escriptura, element teatral «necessari i sufi-

cient» durant una representació, quan l'actor fa perceptible el «treball de les paraules»: el ritme. C. Régy ho va descobrir amb Duras, però encara s'interessa per allò que ell anomena una «posada en relació dels inconscients» que va més allà del cos. En les seves escenificacions, la teatralitat, que el text escollit ha de contenir, participa de l'«acte d'alliberament de la paraula», i associa íntimament l'espectador a la representació.

Tota escriptura que inscriu una subjectivitat reclama aquest enfocament; per aquesta raó, la teatralitat de la paraula no constitueix el que és propi de les formes denominades dramàtiques o, fins i tot, dels textos contemporanis: no hi ha *una* teatralitat sinó *diverses* teatralitats, que depenen d'una historicitat, i fonamenten l'especificitat de les obres. Creada per un ritme, inscrivint dins el text la singularitat d'un subjecte, la teatralitat és cada cop nova, com ho és també la teatralitat de la paraula que profereix l'actor, espectacle que, de nou, implica de manera diferent cada espectador, quan els practicants de l'escena estan pendents de l'oralitat i la fan sentir o percebre.

G. J. i M. P.

CORVIN, article «Teatralitat», 1998; DESSONS I MESCHONNIC, 1998; DORT, 1985 i 1995; LARUE, 1996; MESCHONNIC, 1990, 1995 i 1997; RÉGY, 1995 i 1997; ROY, 1987; RYNGAERT, 1993; SARRAZAC, 1997b i 2000a; ÜBERSFELD, 1977.

teatre documental

El teatre documental es basa en la posada en tensió dialèctica d'elements fragmentaris extrets directament de la realitat política. Tanmateix, al contrari que el projecte naturalista, no aspira a reproduir exactament un tros de realitat, sinó a sotmetre els esdeveniments històrics i actuals a una explicació estructural. Per això recorre a una formalització radical.

L'acta de naixement del teatre documental es remunta a l'any 1925, amb la posada en escena de *Malgrat tot*, d'Erwin Piscator, una mena de revista* dels anys 1914-1919 on, per primera vegada, el document polític constitueix la base mateixa

del text i de la representació, la qual treu partit de les tècniques de narració èpiques com és ara les projeccions cinematogràfiques, el muntatge* o el principi de l'entaulat antidecorativista i purament funcional.

El continuador principal del teatre documental a la postguerra és Peter Weiss *La investigació*, 1965; *Discurs sobre la guerra del Vietnam*, 1967, que consigna els seus principis estètics i teòrics a les *Notes sobre el teatre documental* (1967), que prolonguen tant Piscator com el teatre didàctic brechtia, sobretot a través de la lleugeresa del dispositiu escènic.

Podem sentir-nos temptats de trobar les primícies del plantejament de Piscator en textos com el *Bismarck* de Wedekind (1916) o *Els dinastes* de Thomas Hardy (1904-1908) perquè el document original ja fa de material.

L'estètica documental, que segons Weiss «refusa tota invenció», recorre a la pantomima, als quadres de grup, al relat coral. Posa en crisi la noció de ficció i la de personatge, ja que l'actor representa una multiplicitat de figures i que cada seqüència, una vegada muntada, es desfà per mudar-se en un altre episodi. L'acció* esclata en mini-faules* anònimes soldades per l'estructura dialèctica de la demostració política, i ja no per un principi d'enllaç orgànic.

Del *continuum* dels fets reals s'extreuen els esdeveniments i els fenòmens socials recurrents per construir seqüències que, reproduint sota forma d'esquema-tipus el model observat, permeten d'aquesta manera analitzar-lo més fàcilment. Articulem el moment analític: el de la dissociació dels elements de la realitat, i el de la síntesi: projecció sobre l'escena d'aquest arxivament dialectitzat.

El punt crucial d'aquesta estètica rau en la seva voluntat de *totalització*. Piscator, en *El teatre polític*, cita Leo Lania: «Volem veure els documents del passat a la llum del present immediat: no pas episodis d'un cert període, sinó el temps en ell mateix, no pas fragments, sinó una unitat global; la història no com un segon pla, sinó com a realitat política». I és que la totalitat no és la unitat; s'adapta a una dramaturgia en ruptura i crida al gest del muntatge, tècniques èpiques les úniques que po-

den esgotar l'abundància de material. Temptatives de teatre documental, denunciatives i punyents (*Rèquiem per Srebrenica* d'Olivier Py, *Rwanda 94* del Groupov), ressegueixen avui, i podem interrogar-nos sobre aquest fenomen en el moment en què qualsevol forma de totalització històrica o política és sospitosa. Potser s'inventa un teatre documental de l'individu, de l'existència, del simbolisme o del sentiment que entraria en contradicció amb els seus predecessors.

D. L.

DORT, 1971; LESCOT, 2001; PISCATOR, 1962; SZONDI, 1983; WEISS, 1968.

veu

Tenint en compte la polisèmia d'aquest terme, pel que fa a l'anàlisi del drama, s'han de considerar dues concepcions diferents: d'una banda, la «veu» en el sentit propi de la paraula, com a dada física o fonètica que resulta d'un proferiment que ja ha estat objecte de nombroses anàlisis; i, d'altra banda, una «veu» dramàtica, fins i tot poètica, a les obres de textos dramàtics contemporanis que multipliquen els «efectes de veu» (M. Vinaver, D. Lemahieu), elaboren un teatre de la paraula (N. Sarraute), on fan caure a trossos la identitat o la integritat de les veus pròpies dels personatges (S. Beckett, V. Novarina).

Amb aquest tipus de drames «apassio[nats] per la veu i l'orella» (J.-P. Martin), la representació passa a ser un lloc d'articulació entre una dimensió fisiològica de la veu i el que resulta d'una poètica de la veu, en una *posada en veu de veus* (textuals). La veu orquestra la polifonia, fent sentir o percebre, com a sobreimpressió, múltiples veus –les dels actors, les del text– sense que sigui sempre possible dissociar-les, pel que fa a la recepció del públic i a l'elaboració de significacions. La veu participa en aquest sentit tant del punt de vista* proposat a l'espectador, com de l'esdevenir escènic* i de l'escenificació d'un text. Contribueix a la resistència mimètica del teatre contemporani, creant formes d'hipertextualitat (S.

Beckett, H. Müller) o de minimalisme textual (J.-L. Lagarce, J. Fosse).

Sobre les taules, la veu de l'actor constitueix una primera realitat de dimensions múltiples (altura, timbre, potència o coloració, però també entonació, dicció, accentuació) a partir de les quals es revela el potencial vocal d'un autor i d'un grup d'actors (efectes de similitud o de contrast de veus, cors* i cants). Aquesta veu, «difícilment analitzable altrament que com a *presència física de l'actor*» (P. Pavis), té la particularitat de ser percebuda *tant objectivament* (dins la seva dimensió acústica) *com subjectivament* (dins la seva coloració psicològica), tant pel director com per l'espectador. Tot i que resulta analitzable científicament, és tanmateix una «signatura íntima de l'actor», una «barreja eròtica del timbre i del llenguatge» (R. Barthes) que no és fàcil circumscriure.

El drama modern i contemporani, com l'escriptura cinematogràfica, afegeix altres orígens possibles a la veu amb el *voice off* (interior a la ficció, fora d'escena) o el *voice over* (extraficcional a l'escenari o fora). Distinta de la categoria del personatge –com a veu coral, narrativa o comentativa– i, fins i tot, de vegades, de l'actor –en el cas d'una veu gravada o sintètica–, aquesta veu introdueix, per a l'espectador, una «incertesa sobre el seu origen i sobre el tema del discurs» (P. Pavis). Per aquest motiu, aquesta veu pot participar de l'epicització* del drama, o ocupar un lloc dins del poema dramàtic.*

Els experiments de teatre radiofònic (S. Beckett, R. Pinget o R. Dubillard) han fet «sentir la veu i la matèria sonora de les paraules», el seu «poder evocador» (R. Wilkinson), privilegiant l'escolta de la veu. Sobre les taules, la veu de l'actor, concebuda com a prolongació del cos a l'espai, contribueix a la seva presència física i a l'encarnació carnal d'una veu de personatge. Però posa també en veu i en espai el treball del llenguatge, i permet restituir els «efectes de veu» d'una paraula de personatge i, més enllà, l'oralitat* –les veus– d'un text concebut com a material* sonor. D'aquí ve la concepció que tenen els simbolistes del proferiment i d'altres pràctiques contemporànies que, d'ençà d'Artaud, localitzen gairebé tota

la paraula dins el cos de l'actor, refusant l'expressivitat o la interpretació anomenada «natural»: teatralització de la veu per A. Vitez, o veu «blanca» dels actors de C. Régy, per exemple.

El terme «veu», abordat aquesta vegada segons M. Bakhtine, també pot designar *la veu o les veus d'un text dramàtic*, i pot permetre l'elaboració d'una poètica de la veu i influir sobre el treball de la veu dels actors. Es tracta, com en les experiències del teatre simbolista, de fer sentir les veus per sobre dels diàlegs ordinaris: el «silenci* actiu» de Maeterlinck, o el «cant sota el text» de Mallarmé.

La paraula d'un personatge es fa polifònica quan, en el discurs, emergeix una veu que sobrepassa una identitat psicològica, o que ja no inscriu cap situació de comunicació amb un altre personatge (formes de *stream of consciousness* o de políleg); o quan se afegixen al seu discurs altres fonts sonores de significació que participen a l'estellament del subjecte que parla (interferències d'altres paraules, de sorolls o de música). El discurs d'un personatge pot contenir ja en ell mateix una gran quantitat d'«efectes de veu»: en les estratègies argumentatives o enunciatives, en els actes del llenguatge (to, «parla», cites* o sobreentesos), en la tipografia (puntuació, majúscules o cursives) o fins i tot en les didascàlies relatives a l'enunciació (entonació, afecte, intenció). I és que el discurs, en situació de diàleg o de monòleg,* sempre està constituït per enunciat heterogenis, que participen del moviment complex i làbil de la paraula, i la significació dels quals excedeix allò que aparentment diuen les paraules. Aquesta polifonia del text dialogat pot ser explotada per variacions de timbre, d'entonació o per una gestualitat particular de l'actor, però de tota manera se sentirà quan un proferiment restitueixi l'oralitat del text.

També poden sorgir veus del text didascàlic: en els títols, subtítols o epígrafs inserits; en forma d'una novella didascàlica,* d'un comentari,* o d'intervencions puntuals d'autors com J. Genet –sobre el joc de les actrius, a *Les criades*– o M. Duras (posicionaments sobre la ficció, a *Savannah Bay*). Es planteja llavors la qüestió de l'origen d'aquesta paraula, i del fonament de la partició tradicional entre el diàleg i les didascàlies. Més

encara quan la «didascàlia-text» (S. Dompeyre) que desenvolupen les dramaturgies modernes i contemporànies afecta tant els actes verbals i no verbals com l'escena o el que hi ha fora de l'escena, i que pot contenir una veu de narrador, poeta o director virtual. Mentre que les didascàlies que són simples indicacions de control constitueixen una enunciació identificable, no és aquest el cas de les subjectives (reaccions, explicacions, dubtes emesos sobre la ficció o sobre el futur escènic) o polifòniques (confrontació de veus divergents i de diferents destinataris). La multiplicació d'aquestes veus fa esclatar la forma purament dramàtica, multiplica els punts de vista sobre la faula* i transforma el drama en adreça* al lector o a l'espectador. El director és qui ha de decidir com retre compte d'aquesta instància didascàlica: S. Nordey llegeix íntegrament les didascàlies de *Sobrepès, insignificant: amorf* (W. Schwab); J.-C Saïs oculta les de *Sallinger* (B.-M. Koltès).

D'aquesta manera, una representació conté diversos nivells de veu perquè un text –identificat o no com a «teatral»– ja conté les seves pròpies veus: en els diàlegs, «darrere» o «entre» els diàlegs i, de vegades, entre les «didascàlies-textos». L'especificitat de certs textos dramàtics consisteix, de fet, en aquesta confrontació de dues formes de dialogisme: la del text dialogat i la del text didascàlic; així com en la mediació d'una instància d'escriptura que les engloba.

A aquestes veus s'afegeixen, efectivament, les d'una escriptura que treballa els elements del llenguatge, i que inscriu una oralitat que funda la seva teatralitat.* Ja no hi ha emergència d'un subjecte èpic* (intermediari entre la ficció i l'espectador) quan aquestes veus no se desolidaritzen totalment de la ficció, i mantenen una ambigüitat fonamental. Més pròximes a una «veu rapsòdica*», «sempre indecisa, velada, contrafeta, que tartamudeja» (J.-P. Sarrazac), guanyen en ser analitzades a la llum del concepte de *subjecte* de l'escriptura (H. Meschonnic). Aquest *subjecte*, o instància d'escriptura de llenguatge, no és propi del text teatral, i es construeix al llarg d'una obra (fictícia o retòrica), en la invenció d'un discurs singular que produirà un efecte específic sobre el subjecte lector. Per reconèixer-lo

cal tenir en compte el sistema que constitueix un discurs (semàntica, sintaxi, fets lingüístics, prosòdics, i la seva manifestació tipogràfica), i que un *subjecte* fa seus per produir models de significacions, un ritme,* que li són propis.

L'interès d'aquest concepte de *subjecte* per l'anàlisi del drama ve, precisament, del fet que permet delimitar millor la problemàtica de la polifonia d'un text –la desmultiplicació del *subjecte* en diferents veus– i, més enllà, de la polifonia d'una representació. Porta a més a reconsiderar, des d'un punt de vista teòric, la naturalesa del text dramàtic i a captar algunes filiacions entre el drama del segle XIX i les dramaturgies contemporànies (esclat de la faula* i del personatge,* qüestionament de la il·lusió dramàtica, desplegament de la paraula). Tot el que es diu al teatre és finalment el fet d'un *subjecte* únic que engloba totes les veus i que s'adreça a un altre subjecte (lector o espectador). Durant la representació es realitza la conjunció de dues enunciacions (subjecte del text i subjecte de la posada en escena), que la veu de l'actor pren al seu càrrec, i que afecten simultàniament el mateix públic.

La polifonia és particularment operant al teatre, amb motiu de la desmultiplicació dels nivells de diàleg o de dialogisme: entre el text dialogat i el text didascàlic, entre la faula i el seu comentari, entre el text i l'escena, entre l'enunciador i els practicants de l'escena, entre l'enunciador i l'espectador, entre els practicants i l'espectador.

G. J. i A. M. da S.

BAKHTINE, 1984; BARTHES, 1981; BERSET, 2001; DESSONS, 1997; DOMPEYRE, 1992; DUCROT ET AL., 1980; DURAS, 1967; GARCIA-MARTINEZ, 1998; ISSACHAROFF, 1985; MARTIN J. P., 1998; MESCHONNIC, 1985; PAVIS, articles «Voix» (Veu) i «Voix off» (Veu off), 1996; RYNGAERT, 1993; SARRAZAC, 1997b; Wilkinson, 1997.

BIBLIOGRAFIA

- ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978). París: Gallimard, coll. «Tel», 1994.
- ADAMOV, Arthur. *August Strindberg, dramaturge*. París: L'arche, coll. «Les grands dramaturges», 1955. Reed. coll. «Les miroirs», 1982.
- ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx* (1965). París: La Découverte / Poche, 1996.
- ANDERS, Günther. *Kafka, Pour et contre*. Trad. H. Plard. Estrasburg: Circé, 1990.
- ANTOINE, André. *L'invention de la mise en scène*. Antologia de texts d'André Antoine per J. P. Sarrazac i P. Marcerou. Arles: Actes Sud-Papiers. Centre National du Théâtre, coll. «Parcours de théâtre», 1999.
- APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes (1906-1921)*, vol. III. Edició a càrrec de Marie-Louise Bablet-Hahn. Lausana: L'Âge d'Homme, 1988.
- ARCHER, William. *Play-Making: a Manual of Craftmanship*. Londres, 1912.
- ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne* (1961). Trad. G. Fradier. París: Calmann-Lévy/Presses Pocket, coll. «Agora», 1983.
- ARISTÒTIL. *La Poétique* (330 a. C.). Trad. i notes R. Dupont-Roc i J. Lallot. París: Seuil, coll. «Poétique», 1980.
- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double* (1938). A *Oeuvres complètes*, vol. IV. París: Gallimard, 1978.
- AUTRAND, Michel. [dir.] *Statisme et mouvement au théâtre*. Poitiers: Publications de La Licorne, coll. «Colloques», 1995.
- BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. París: L'Arche, 1962.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski* (1929). Trad. I. Koltchéff. París: Seuil, coll. «Tel», 1970.
- «Récit épique et roman, méthodologie de l'analyse du roman». *Esthétique et théorie du roman* (1975). París: Gallimard, coll. «Tel», 1978.

- *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965). Trad. A. Robel. Paris: Gallimard, coll. «Tel», 1982.
- *Esthétique de la création verbale* (1979). Trad. A. Aucouturier. Paris: Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1984.
- BARBA, Eugenio. «Une amulette faite de mémoire. La signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur». *Degrés*, 97-98-99. Bruxelles, primavera-tardor de 1999.
- BARON, Philippe. [dir.] *Le chœur de théâtre*. Besançon: Centre Jacques Petit, Université de Franche-Comté. No publicat.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, coll. «Tel Quel», 1964. Reed. coll. «Points», núm. 127, 1981.
- *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, coll. «Tel Quel», 1977.
- *La Chambre claire*. Paris: Seuil; Gallimard; Cahiers du cinéma, 1980.
- *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil, 1981.
- «L'effet de réel» (1968). *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, coll. «Points», 1982.
- «Diderot, Brecht, Eisenstein» (1973). *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, coll. «Tel Quel», 1982.
- «L'Ancienne rhétorique, Aide-mémoire» (1970). *Oeuvres complètes*, vol. II (1966-1973). Paris: Seuil, 1994.
- BENHAMOU, Anne-Françoise. «Le monologue». *Alternatives théâtrales*, 45. Bruxelles, 1994.
- BENJAMIN, Walter. «Thèses sur la philosophie de l'histoire» (1940). *Poésie et révolution*. Trad. M. De Gandillac. Paris: Denoël, 1971.
- «L'intérieur, la trace». *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages* (1982). Trad. J. Lacoste. Paris: Éditions du Cerf, 1989.
- *Essais sur Brecht*. Trad. Ph. Ivernel. Paris: La Fabrique éditions, 2003.
- BERNARD, Jean-Jacques. «La théorie du silence». *La Revue Théâtrale*, 6. Paris, juny-agost de 1947.
- BERSET, Alain. [dir.] *Valère Novarina, théâtres du verbe*. Paris: Corti, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BLOCH, Ernst. «Entfremdung et Verfremdung, aliénation et distanciation». *Travail théâtral*, II. Lausana: La Cité, primavera de 1973.
- *Le Principe espérance I, Parties 1, 2, 3* (1959). Trad. F. Wuilmart. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de philosophie», 1991.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufrage avec spectateur: paradigme d'une mé-*

- taphore de l'existence* (1979). Trad. L. Cassagnau. París: L'arche, 1994.
- BOND, Edward. *L'Énergie du sens. Lettres, poèmes et essais*. Edició dirigida per Jérôme Hankins. Montpellier: Éditions Climats; Maison Antoine Vitez, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Petit Organon pour le théâtre*, 1948 suivi de *Additifs au Petit Organon* (1954). Trad. J. Tailleur. París: L'Arche, 1970.
- *Écrits sur le théâtre* (1963). Trad. J. Tailleur, G. Delfel, B. Perregaux, J. Jourdeuil i E. Winkler. París: L'Arche, 1970. Vol. 2.
- *Journal de travail 1938.1955*. Trad. Ph. Ivernel. París: L'arche, 1976 a.
- *Sur le réalisme*. Précédé de *Art et politique. Considérations sur les arts plastiques* (1967). Trad. A. Gisselbrecht. París: L'Arche, coll. «Travaux», núm. 8, 1976 b.
- *Écrits sur le théâtre*. París: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2000.
- CALVINO, Italo. *Leçons américaines, Aide-mémoire pour le prochain millénaire* (1988). Trad. Y. Hersant. París: Gallimard, coll. «Du monde entier», 1989.
- CLAUDEL, Paul. *Mes idées sur le théâtre*. Introducció i presentació J. Petit i J. P. Kempf. París: Gallimard, coll. «Pratique du théâtre», 1966.
- CLAUSEWITZ, Carl von. *De la guerre* (1832-1834). Trad. D. Naville. París: Minuit, coll. «Arguments», 1955.
- COHEN, Marcel. «Strophes de chansons françaises». *Europe*. París, gener de 1979.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. París: Seuil, 1979.
- CORVIN, Michel. *Lire la comédie*. París: Dunod, 1994.
- Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Dir. M. Corvin. París: Larousse, 1998.
- CRAIG, Edward Gordon. *De l'art du théâtre* (1911). Trad. C. Pedotti. Belfort: Circé, coll. «Penser le théâtre», 1999.
- DANAN, Joseph. *Le Théâtre de la pensée*. Rouen: Médiannes, coll. «Villegiatures / Essais», 1995.
- «Formes brèves, le laboratoire du drame». *Les Cahiers de la Comédie-Française*, 26. París, hivern de 1997-1998.
- «Du mouvement comme forme moderne de l'action dans deux pièces d'Ibsen». *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Études théâtrales*, 15-16. Louvain-la-Neuve, 1999. [dir.] «Mutations de l'action». *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, 36. Tardor de 2004.

- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 1968. Reed. coll. «Epiméthée», 1997.
- i GUETTARI, Felix. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975. Reed. coll. Critiques», 1985.
- «Pour en finir avec le jugement». *Critique et clinique*. Paris: Minuit, coll. «Paradoxe», 1993.
- DERRIDA, Jacques. «La clôture de la représentation». *L'Écriture et la différence* (1967). Paris: Seuil, coll. «Points», 1979. Núm. 100.
- «La double séance». *La Dissémination* (1972). Paris: Seuil, coll. «Points», 1993. Núm. 265.
- DESSONS, Gérard. [pres.] «Penser la voix». *La Licorne*, 41. Poitiers: Université de Poitiers, 1997.
- MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme*. Paris: Dunod, 1998.
- DIDEROT, Denis. *Entretiens sur le Fils naturel* (1757); *De la poésie dramatique* (1758). A *Oeuvres: «Esthétique – Théâtre»*, vol. IV. Paris: Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1996.
- DODD, Charles Harold. *Les Paraboles du royaume de Dieu*. Paris: Seuil, 1977.
- DOMPEYRE, Simone. «Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies». *Pratiques*, 74. Metz: juny de 1992.
- DORT, Bernard. *Théâtre réel (1967-1970)*. Paris: Seuil, coll. «Pierres vives», 1971.
- «Lecture de Galilée». *Les Voies de la création théâtrale*, 3. Paris: CNRS, 1972.
- «Le temps des monologues». *Le Monde*. Paris, 25 de maig de 1980.
- «La représentation émancipée». *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Sota la direcció de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona i Edward A. Walker. Ville de La Salle (Quebec): Hurtubise hmh, coll. «Brèches», 1985.
- «Pirandello et le théâtre français» (1962). *Théâtres. Essais*. Paris: Seuil, coll. «Points», 1986. Núm. 185.
- «Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance» (1984). *Le Spectateur en dialogue. Le jeu du théâtre*. Paris: P.O.L., 1995.
- DUCROT, Oswald (*et al.*). *Les Mots du discours*. Paris: Minuit, 1980.
- DURAND, Marguerite. «Le Bon Roi Dagobert». *Le Français moderne*. Paris, 1950.
- DURAS, Marguerite. «Voix off». Entrevista amb J. Schuster. *L'Archibras*, 2. Paris, Octubre de 1967.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte* (1962). Trad. C. Roux de Bézieux i A. Boucourechliev. Paris: Seuil, coll. «Pierres vives», 1965.
- EISENSTEIN, Sergej Mikhajlovich. «Le montage des attractions». *Au*

- delà des étoiles. Oeuvres*, vol. I. Trad. J. Aumont, B. Eisenochitz, S. Mossé, A. Robel, L. i J. Schnitzer. Paris: Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», 1974. Núm. 896.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Selected essays (1917-1932)*. Londres: Faber & Faber Ltd., 1969.
- ELM, Theo. [ed. amb HIEBEL, Helmut] *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.
- EMELINA, Jean. *Le comique*. Paris: Sedes, 1996.
- EVREINOV, Nicolas. *Introduction au monodrame (1913)*. Trad. D. Koponicki Miot. *Registres*, 4. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, décembre de 1999.
- FRANTZ, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: P.U.F., coll. «Perspectives littéraires», 1998.
- GAMPER, Herbert. [amb HANDKE, Peter] *Espaces intermédiaires: entretiens (1987)*. Trad. N. Casanova. Paris: C. Bourgois, 1992.
- GARCÍA-MARTÍNEZ, Manuel. «Quelques caractéristiques de la prosodie des comédiens français». *Théâtre/Public*, 142-143. Gennevilliers, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, coll. «Poétique», 1972. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, coll. «Poétique», 1982.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Écrits sur l'art (1772-1832)*. Trad. J. M. Schaeffer. Paris: Klincksieck, coll. «L'Esprit et les formes», 1983.
- «Sur la poésie épique et la poésie dramatique». *Goethe-Schiller, correspondance 1794-1805*. Trad. L. Herr. Paris: Gallimard, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *La Mise en scène de la vie quotidienne (1971)*. Trad. A. Kihm. Paris: Minuit, 1973.
- *Façons de parler (1981)*. Trad. A. Kihm. Paris: Minuit, coll. «Le sens commun», 1987.
- GOLOPENTIA, Sanda [amb MARTINEZ-THOMAS, Monique] *Voir les didascalies. Ibéricas*, núm. 3. Paris: Ophrys-CRIC, 1994.
- GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris: Flammarion, 1989.
- GUATTARI, Félix [amb DELEUZE, Gilles] *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975. Reed. coll. «Critiques», 1985.
- GUÉNOUN, Denis. *Le théâtre est-il nécessaire?*. Belfort: Circé, coll. «Penser le théâtre», 1997.
- HANDKE, Peter. *L'Histoire du crayon (1982)*. Trad. G. A. Goldschmidt. Paris: Gallimard, coll. «Du monde entier», 1987.

- i GAMPER, Herbert. *Espaces intermédiaires: entretiens* (1987). Trad. N. Casanova. París: C. Bourgois, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La Phénoménologie de l'esprit* (1807). Trad. J. Hyppolite. París: Aubier-Montaigne, 1941.
- *Vorlesungen über die Ästhetik 3. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970-1996.
- *Cours d'esthétique* (1832). Trad. J. P. Lefebvre i V. Von Schenck. París: Aubier, coll. «Bibliothèque philosophique», 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Qu'appelle-t-on penser?* (1951). Trad. A. Becker i G. Granel. París, P.U.F., 1988.
- HIEBEL, Helmut. [ed. amb ELM, Theo] *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.
- HOWE, Elisabeth. *Stages of self: The Dramatic monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*. Athens (USA): Ohio University Press, 1990.
- IHEL, Dominique. *Le Grottesque*. París: P.U.F., coll. «Que sais-je?», 1997. Núm. 3228.
- ISSACHAROFF, Michae. *Le Spectacle du discours*. París: Corti, 1985.
- IVERNEL, Philippe. «Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande. Lukács et les trois B». *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Dir. D. Bablet. Lausana: L'Âge d'Homme, coll. «Théâtre années vingt», 1978.
- «Likács, Szondi, Brecht face au naturalisme et au symbolisme». *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Études théâtrales*, 15-16. Louvain-la-Neuve, 1999.
- «La forme brève ou la petite forme». Conferència inèdita, seminari de recerca sobre la poètica del drama modern i contemporani. Universitat de París III, 27 de maig de 2000.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale* (1949-1963). Trad. N. Ruwet. París: Minuit, coll. «Arguments», 1963. Reed. 1970.
- JOLLES, André. *Formes simples*. París: Seuil, coll. «Poétique», 1972.
- JOUSSE, Marcel. *La Manducation de la parole, l'anthropologie du geste II*. París: Gallimard, coll. «Voies ouvertes», 1975.
- *Le Parlant, la parole et le souffle, l'anthropologie du geste III*. París: Gallimard, coll. «Voies ouvertes», 1978.
- JULLIEN, Jean. *Le Théâtre vivant, essai théorique et pratique*. París: Charpentier et Fasquelle, 1892.
- KEMPENAERS, Charles. *La Poésie dramatique*. Brusselles: Société belge de librairie, 1908.
- KLOTZ, Volker. *Formes ouvertes et Formes fermées dans le Drame*.

- Circé Belval, 2005 [*Geschlossene und offene Form im Drama*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1970].
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*. Paris: Les Editions de Minuit, 1999.
- KUNTZ, Hélène. «La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine». *Études théâtrales*, 23. Louvain-la-Neuve, 2002.
- LACOUË-LABARTHE, Philippe. *L'Imitation des modernes, Typographies II*. Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1985.
- LARUE, Anne [dir.] *Théâtralité et genres littéraires*. Poitiers: Publications de La Licorne, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, coll. «Poétique», 1980.
- LEMAHIEU, Daniel. «Dispute, deuxième lettre». *Les Cahiers de Prospero*, 10, «La Forme courte au théâtre». Villeneuve Avignon: La Chartreuse, 2000.
- LESCOT, David. «Jean Jullien, théorie et pratique d'un théâtre vivant». *La Mise en crise de la forme dramatique, Études théâtrales*, 15-16. Louvain-la-Neuve, 1999.
- *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: Circé, coll. «Penser le théâtre», 2001.
- LESSING, Gotthold Ephraïm. *Laocoon* (1766). Paris: Hermann, coll. «Savoir: sur l'art», 1997.
- LISTA, Giovanni [ed.] *Futurisme. Manifestes—Proclamations—Documents*. Lausana: L'Âge d'Homme, 1973.
- LORAUX, Nicole. *La Voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, coll. «nrf essais», 2000.
- LUKACS, Georges. *Le Roman historique*. Trad. R. Saille. Paris: Payot, 1965.
- *Problèmes du réalisme*. Trad. C. Prévost i J. Guégan. Paris: L'Arche, coll. «Le sens de la marche», 1975.
- MAETERLINCK, Maurice. *Le Trésor des humbles* (1896). Bruxelles: Labor, coll. «Espace Nord», 1986. Núm. 30.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Crayonné au théâtre* (1886). A *Oeuvres complètes*. Ed. H. Mondor i G. J. Aubry. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1961.
- MARINIS, Marco de. «En quête de l'action physique, au théâtre et au-delà du théâtre: de Stanislavski à Barba». *Degrés*, 97-98-99. Bruxelles, primavera-tardor de 1999.
- MARTIN, Jean-Pierre. *La Bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris: Corti, 1998.

- MARTIN, Judith. *Dramaturgies du jeu de rêve, Strindberg, Molnar, Pirandello et Adamov*. Paris III: Maîtrise d'Études théâtrales, Institut d'Études théâtrales, 1998.
- MARTINEZ-THOMAS, Monique [amb GOLOPENTIA, Sanda] *Voir les didascalies*. Ibéricas, núm. 3. Paris: Ophrys-CRIC, 1994.
- MATHET, Marie-Thérèse. [dir.] *L'Écran de la représentation*. Tolosa: Presses Universitaires du Sud, 2001.
- *La Scène. Littérature et arts visuels*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- MÉGEVAND, Martin. *La Communauté absente, enquête sur le choeur dans le théâtre contemporain*. Thèse pour le nouveau doctorat. Paris III: 1994.
- MESCHONNIC, Henri. *Les États de la poétique*. Paris: PUF, 1985.
- *La Rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.
- *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (1982). Lagrasse: Verdier, 1990.
- *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- «Le Théâtre dans la voix». *La Licorne*. Poitiers: Université de Poitiers, 1997.
- [amb DESSONS, Gérard] *Traité du rythme*. Paris: Dunod, 1998.
- MINYANA, Philippe. «La parole irrépressible». *Mardis du théâtre*. France Culture, 25 de febrer de 1992. Periodistes G. H. Durand i V. Hotte.
- MÜLLER, Heiner. *Fautes d'impression*. Trad. A. Bérélowitx. Paris: L'Arche, 1991.
- NAUGRETTE, Catherine. *L'Esbétique théâtrale*. Paris: Nathan, coll. «Université / fac., arts du spectacle», 2000.
- *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*. Belval: Circé, coll. «Penser le théâtre», 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie* (1871). Trad. Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Gallimard, 1977.
- NOUDEMANN, François [dir.] *Scène et image*. Poitiers: Publications de la Licorne, 2000.
- ORTEL, Philippe. *La Littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: J. Chambon, 2002.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja. «El fragmento y la herida». *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea* (obra colectiva). Vol. 3. Alicante, 1998.
- RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, coll. «Points», 1975.
- *Temps et récit 1*. Paris: Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1983.
- ROUGEMONT, Martine de. «Beaumarchais dramaturge: le substrat romanesque du drame». *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Paris: Armand Colin, maig de 1984.

- ROY, Jean-Yves. «La Première ou la troisième personne». Entrevista amb Doris-Louise Hainaut. *Roman n. 19, La Théâtralité*. París: Presses de la Renaissance, juny de 1987.
- RYKNER, Arnaud. *L'envers du théâtre – Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. París, Corti, 1996.
- *Paroles perdues – Représentation et faillite du langage*. París: Corti, 2000.
- «Rhétorique et énigmatique». *Présence/absence de Maeterlinck*. Dir. C. Angelet, C. Berg i M. Quaghebeur. Brusselles: Labor, 2001.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod, 1993.
- «Les Cailloux et les fragments». *Les Pouvoirs du théâtre. Essais por Bernard Dort*. Dir. J. P. Sarrazac. París: Éditions Théâtrales, 1994.
- «Conversation (pièces de conversation, théâtre de conversation)». *Registres*, 3. Rouen: Médiannes, 1998.
- «Platonov de Txèkhov: parler pour s'empêcher d'écouter». *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Études théâtrales*, 15-16. Louvain-la-Neuve, 1999.
- «Paroles en chambre, paroles publiques». *Philippe Minyana, ou la parole visible*. Dir. M. Corvin. París: Éditions théâtrales, 2000.
- SADLER STANTON, Steven. *English drama end the French well-made play, 1815-1915*. Tesi doctoral defensada a la Universitat de Columbia, Nova York. Ann Arbor: University microfilms, 1955.
- SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre* (1965). París: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, vol. 8, 1900-1902.
- SARRAUTE, Nathalie. *Le Silence*. Ed. A. Rykner. París: Gallimard, coll. «Folio théâtre», 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausana: Éditions de L'Aire, coll. «L'aire théâtrale», 1982. Reed. Saulxures: Circé Poche, 1999.
- *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud, coll. «Le temps du théâtre», 1989.
- «Le Drame selon les moralistes et les philosophes». *Le Théâtre en France*. Dir. J. De Jomarron. París: Armand Colin, 1992.
- *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Médiannes, coll. «Villégiatures/Essais», 1995.
- «Le Drame en devenir». *Registres*, 2. Rouen: Médiannes, juny de 1997 a.
- «L'Invention de la 'théâtralité'». *Esprit*, 228. París, gener de 1997 b.

- «Une mise en pièce(s) du théâtre?». Entrevista conduïda per H. Kuntz i D. Lescot. *Théâtre en pièces, le texte en éclats, Études théâtrales*, 13. Louvain-la-Neuve, 1999 a.
 - «L'Auteur de théâtre et le devenir scénique de son oeuvre (Diderot, Ibsen, O'Neill, Brecht)». *Registres*, 4. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre de 1999 b.
 - «Au carrefour, l'Étranger». *Mise en crise de la forme dramatique, Études théâtrales*, 15-16. Louvain-la-Neuve, 1999 c.
 - *Critique du théâtre: de l'utopie au désenchantement*. Belfort: Circé, coll. «Penser le théâtre», 2000 a.
 - «Réflexion sur un moment d'histoire de la forme courte au théâtre». *Les Cahiers de Prospero*, 10. «La Forme courte au théâtre». Villeneuve Avignon: La Chartreuse, 2000 b.
 - «Strindberg et le Jeu de rêve». *RITM, Rêves, théâtre/cinéma*. 2001 a.
 - «L'Impersonnage». *Jouer le monde, Études théâtrales*, 20. Louvain-la-Neuve, 2001 b.
 - *La Parabole ou L'Enfance du théâtre*. Belfort: Circé, coll. «Penser le théâtre», 2002.
 - «Le texte contemporain et son devenir scénique», «Théâtre: espace sonore, espace visuel». Sota la direcció de C. Hamon-Siréjols i A. Surgers. Presses Universitaires de Lyon, 2003.
 - *Jeux de rêve et autres détours*. Belval: Circé, coll. «Penser le théâtre», 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* París: Seuil, 1999.
- SCHILLER, Friedrich. «Sur l'emploi du chœur dans la tragédie», pròleg a *La Fiancée de Messine* (1803). *Oeuvres dramatiques complètes*. Trad. M. De Barante. Didier, 1863.
- SCHLEGEL, August Wilhelm von. *Cours de littérature dramatique* (1811). Trad. E. Van Bommel. Gènova: Slatkine, 1971.
- SCHWITTERS, Kurt. *Anna Blume und ich*. Ed. Ernst Scwitters. Zurich: Verlag der Arche, 1965.
- SLOTERDIJK, Peter. *La Mobilisation infinie. Vers une critique de la cinématique politique*. Traduït de l'alemany per Hans Hildenbrand. París: Christian Bourgois éditeur, 2000.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Notes artistiques*. Trad. M. Zonina i J. P. Thibaudat. Belfort: Circé, coll. «Penser le théâtre», 1997.
- STEIN, Gertrude. «Théâtre». *Lectures en Amérique*. París: Bourgois, 1978.
- STRINDBERG, August. «Sur le drame moderne et le théâtre moderne». *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Trad. M. Diehl. París: Gallimard, coll. «Pratique du théâtre», 1964.

- *Théâtre complet*, 6. Paris: L'Arche, 1986.
- SZONDI, Peter. *Poésies et poétiques de la modernité*. Ed. M. Bollack. Lilla: Presses Universitaires de Lille, 1981.
- *Théorie du drame moderne 1880-1950*. Trad. P. Pavis, amb la col·laboració de J. i M. Bollack. Lausana: L'Âge d'Homme, coll. «Théâtre recherche», 1983.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. «Scène à faire». *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Dir. M. Corvin. Paris: Larousse, 1998.
- TOMACHEVSKI (B. V.). «Sur le vers» (1927). *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*. Recollits, trad. i pres. per T. Todorov. Paris: Seuil, coll. «Tel Quel», 1966.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, coll. «Les classiques du peuple, critique», núm. 3, 1977.
- *Lire le théâtre* vol. III, *Le Dialogue de théâtre*. Paris: Belin, coll. «Lettres sup.», 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre i VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro, coll. «Textes à l'appui», 1972. Reed. Paris: La Découverte, 1995.
- VINAVER, Michel. *Écrits sur le théâtre*. Lausana. L'Aire, coll. «L'Aire théâtrale», 1982. Reed. Arles: Actes Sud, 1990.
- [dir.] *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud, 1993.
- WEISS, Peter. «Notes sur le théâtre documentaire». *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam...* Trad. J. Baudrillard. Paris: Seuil, 1968.
- WEKWERTH, Manfred. *La mise en scène dans le théâtre d'amateurs*. Trad. B. Perregaux. Paris: L'Arche, 1971.
- WILKINSON, Robin. «Spécificité du théâtre radiophonique». *Voix et création au xx^e siècle* (dir. M. Collomb). Actes del colloqui de Montpellier, 26-27-28. Paris: H. Champion, gener de 1997.
- WIRTH, Andrzej. «Du dialogue au discours». *Théâtre/Public*, 40-41. Gennevilliers, juliol-octubre de 1981.

ÍNDIX D'AUTORS

- A. M. da S. Alexandra Moreira da Silva, professora auxiliar a la Universitat de Porto, Ajudant de càtedra a l'Institut d'Estudis Teatral de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle.
- A. R. Arnaud Rykner, professor a la Universitat de Tolosa, Le Mirail.
- C. B. Clémence Bouzitat, doctorand de l'Institut d'Estudis Teatral de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle.
- C. H. Céline Hersant, ajudant de càtedra a l'Institut d'Estudis Teatral de l'Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle.
- C. N. Catherine Naugrette, professora titular a l'Institut d'Estudis Teatral de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle.
- C. T. B. Catherine Balaudé-Treilhou, professor titular a l'Institut d'Estudis Teatral de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle.
- D. L. David Lesclot, professor titular del Departament d'Arts Escèniques de la Universitat de París X, Nanterre, autor i director.
- F. B. Florence Baillet, professor titular a la Universitat de París VIII, Saint-Denis.
- F. H. Françoise Heulot, professor titular a la Universitat d'Arràs, Artois.
- G. J. Geneviève Jolly, professor titular a la Universitat Marc Bloch d'Estrasburg.
- H. K. Hélène Kuntz, professor titular a la Universitat Lumière, Lió 2.
- J. D. Joseph Danan, professor titular a l'Institut d'Estudis

- Teatrals de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle, i dramaturg.
- J.-L. B. Jean-Louis Besson, professor del Departament d'Arts Escèniques de la Universitat de París X, Nanterre, i del Centre d'Estudis Teatrals de la Université Catholique de Louvain.
- J. L. R. Jean-Loup Riviere, professor a l'Ecole Normale Supérieure de Lió.
- J. P. R. Jean-Pierre Ryngaert, professor titular a l'Institut d'Estudis Teatrals de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle, i director.
- J. P. S. Jean-Pierre Sarrazac, professor a l'Institut d'Estudis Teatrals de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle, professor al Centre d'Estudis Teatrals de la Université Catholique de Louvain, i dramaturg.
- K. H. Kerstin Hausbei, professor titular d'alemany a la U.F.R., Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle.
- L. B. Laurence Barbolosi, agregat temporal d'ensenyament i recerca a la Universitat de Rennes, 2-Haute Bretagne.
- L. G. Laurent Gaudé, Dramaturg i novel·lista.
- M. L. Mireille Losco, professor titular a la Universitat Stendhal, Grenoble 3.
- M. M. Martin Mégevand, professor titular a la Universitat de París VIII.
- M. P. Muriel Plana, professor titular a la Universitat de Tolosa, Le Mirail.
- P. L. Patrick Leroux, doctorand a l'Institut d'Estudis Teatrals de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle.
- T. M. Tania Moguilevskaia, doctoranda a l'Institut d'Estudis Teatrals de la Universitat de París III, Sorbonne Nouvelle, i traductora.

POSTFACI

APUNTS SOBRE LA PULSIÓ RAPSÒDICA EN EL DRAMA CONTEMPORANI

Aquest article se serveix de les aportacions del «Lèxic» amb la voluntat d'assajar una aproximació, del tot provisional i amb una certa perspectiva local, al tema de l'enunciat.

1. L'ÈPIC I L'ÍNTIM EN EL «DRAMA MODERN»

La idea **rapsòdica** permet destacar, de primer, dues nocions bàsiques a l'hora de comprendre els camins empresos pel «drama modern» rere l'objectiu –la necessitat– d'una nova forma (vegeu «**crisi del drama**»):¹ d'una banda, una tendència pro-

1. Just a la meitat del segle XIX, el ciutadà Hussonnet, un dels personatges de *L'educació sentimental* de Flaubert, es proposa de redactar una obra teatral de gran succés. No ha escrit ni un sol mot que ja en parla als seus amics amb un deix d'arrogància, convençut del triomf de la futura comèdia: «Car la carcassa del drama, me la donen feta! Amb les passions, m'hi he refregat la gepa suficientment per entendre-hi; i pel que fa a les dites agudes, és la meva feina!» En resum: fórmula, passions descarnades i bons acudits. Tota una declaració d'intencions! Hussonnet és de la mena d'autors contra els quals Zola carregarà tres dècades després. L'autor d'*El naturalisme en el teatre* definirà la «carcassa» com el darrer baluard del convencionalisme. Els seus ingredients són els següents: la intriga tòpica –o «de teatre»–, força cops inversemblant (a la manera de Sardou); la forma concebuda com «*un problema que hay que resolver*» (Zola, 1989: 129) segons els principis d'una moral determinada (la moral burgesa de Dumas, fill); els cops de vareta màgica, és a dir, la submissió de la lògica dels caràcters i de l'acció a les necessitats d'u-

gressiva des de la «intersubjectivitat» (pròpia del drama) cap a la «intrasubjectivitat» (cap a l'íntim); de l'altra, una gradual aparició de trets èpics. Aparentment, *intimitat* i *distanciament* són aspectes contradictoris; ben mirat, gairebé sempre acaben confluint: l'aparició de l'íntim (del relat introspectiu, del somni, de la confidència i la confessió o de la verbalització impúdica del pensament) no deixa de posar en evidència el caràcter representacional de l'acció i d'allunyar-la, per tant, de la seva condició dramàtica *primària* (pròpia del «drama absolut»). Resumint: la confluència d'elements èpics i d'elements íntims és en l'arrel de la dramaturgia moderna.

És prou conegut i citat l'exemple d'*Un somni* d'Strindberg: la filla d'Indra contempla la humanitat –i els espectadors amb ella– i se'n compadeix: «Que desgraciats, els homes!» És una instància interna objectivadora; el seu distanciament, però, es projecta des del flux imprevisible del somni («*jeu de rêve*»). Busquem altres casos: ja de ple en la dramaturgia expressionis-

na intriga prefabricada (com Augier). Passaran vint anys i Trepliov, el dissortat personatge de *La gavina* de Txèkhov, encara haurà d'expressar la necessitat de canvi d'una manera clara i rotunda: «S'han de trobar formes noves. Necessitem formes noves, i, si no en sabem trobar, val més que ho deixem córrer.» Tot al contrari del Hussonet flaubertià, Trepliov –Txèkhov– viu problemàticament la contradicció entre la seva concepció de l'individu i del món i les solucions formals que li ofereix la forma fixa del «drama absolut» (Szondi, 1988). Entre l'un i l'altre, el naturalisme ha maldat per agafar l'home i col·locar-lo «*en su propio medio, extendiendo el análisis a todas las causas psíquicas y sociales que lo determinan.*» (Zola, 1989: 141) No hi ha d'haver res més enllà de la naturalesa, res d'arbitrari, res de convenient: tan sols cal mostrar el procés de l'individu que, determinat pel medi (per la influència de l'herència, les circumstàncies ambientals o el medi social), sofreix una transformació contínua. La forma s'ha d'adaptar als continguts: davant de continguts històrics variables calen formes històriques variables també. Després del naturalisme, vindran filosofies, ismes i avantguardes diversos. Però la crisi ja no tindrà aturador. La famosa **crisi del drama** es propulsa a la recerca d'una resposta formal dialèctica davant les noves relacions que l'home manté amb el món, amb la societat. Els nous continguts –l'*escissió* psicològica, moral, social, metafísica entre l'individu i el seu context– fan trontollar la vella forma dramàtica, concebuda des d'Aristòtil per crear, orquestrar i resoldre un **conflicte** interpersonal en el present.

ta, Georg Kaiser fa que el seu Caixer (*De l'alba a la nit*) experimenti la revelació íntima i dolorosa de la veritat i la verbalitzi (davant l'arbre-esquelet que simbolitza el seu destí); immediatament, però, contemplarà, distant i sorprès, el seu món i la seva família, el seu petit i convencional ordre burgès, com si el veiés per primer cop. I nosaltres amb ell. I el mateix farà *Hinkemann* d'Ernest Toller, exposat públicament a la mirada d'un públic *intradiegètic* com a símbol patètic del nou heroi alemany. Ell, com el protagonista de Kaiser, accedeix a la veritat (és a dir, assumeix una **perspectiva** distanciada del real.) Curiosament, la seva clarividència se'ns mostra en l'escenificació torturada d'un món oníric bigarrat i caòtic. Una obra com *Interior*, de Maeterlinck, per exemple (estudiada també per Szondi), presenta dues situacions perceptives ubicades a diferents nivells (dins i fora de l'obra): si bé la peça atempta contra la dimensió *primària* del drama tot proposant un segon *nivell escènic* (un nivell objectivador amb un *públic* mediador ubicat dins la ficció), també és cert que l'existència d'aquest nivell facilita una *correspondència* íntima de primer ordre (el sentiment d'impotència és compartit: els espectadors *externs* asseguts als seus seients del teatre, els *interns* incapaços de reaccionar davant de la desgràcia.) Paradoxalment, doncs, gràcies a un mecanisme **èpic**, s'assoleix un dels objectius fonamentals de la dramaturgia simbolista: la suggestió. Habitualment els personatges del simbolisme es mouen al ritme del dubte, de la impotència,² de la curiositat insaciable. Però no solament els textos declarada-

2. Vegem-ne exemples maeterlinckians. A *Les set princeses*, el príncep Marcellus i el seus avis són incapaços d'actuar per tal de salvar la vida d'Úrsula, aïllada darrere una porta tancada, a l'altre costat de les grans finestres de la seva sala de marbre blanc. Un entrebanc similar al que impedeix Igraïna (*La mort de Tintagiles*) d'alliberar el seu petit germà de la mort. A les obres d'ambientació llegendària, gairebé sempre, Maeterlinck camufla la incapacitat d'actuar dels seus protagonistes amb una paròdia d'acció abocada al fracàs i perpetrada per individus indecisos i expectants. A les obres d'ambientació contemporània, en canvi, la no-acció és més evident: l'avi cec, a *La intrusa*, es belluga en un patètic esforç per combatre alguna cosa que present però que no arriba a identificar; tres homes amagats entre els arbres (*Interior*) són incapaços de moure's, de fer res, per evitar l'arribada de la mort

ment simbolistes posen en qüestió el caràcter volitiu i la capacitat d'actuar del subjecte dramàtic. A *L'hort dels cirerers*, posem per cas, Txèkhov presenta uns personatges –la família de Liuvov Andrèievna– incapaços de fer res per salvar el seu patrimoni, la seva llar. Són homes i dones atrapats pel passat, pels records, incapaços d'actuar. Aquesta incapacitat de comprendre i de fer també aboca els éssers txèkhovians cap al «drama íntim». O més ben dit: cap a la verbalització –explicitació– estèril del «drama íntim». Agafem, per exemple, l'inici del segon acte de l'obra. Els protagonistes, al mig del camp, reposen i s'esplaien en una conversa certament estranya: té l'aparença d'un diàleg més o menys comú, però no ho és. Hi abunden les rèpliques sense correspondència, sense resposta, com si tots ells s'haguessin abandonat a un seguit de **monòlegs, fragments** i distribuïts –disfressats, doncs, de diàleg– per expressar-hi les seves emocions i els seus pensaments més profunds. «Tantes ganes com tinc d'enraonar amb algú –diu Xarlotta–, i no tinc amb qui... No tinc ningú.»³ Parlem d'un fals diàleg (una de les primeres mostres del que serà la **crisi del diàleg** en el «drama modern».) Altre cop un mecanisme d'*estranyament* (èpic) i un efecte d'*intimitat* agafats de la mà. «Tràgic quotidià» (Maeterlinck), «drama íntim» (Adrià Gual), «drama conte» (Gerhart Hauptmann)... Els noms i les vies són diversos. Potser la «dramatúrgia del jo» de Strindberg explicarà com cap altra el trànsit des d'una «*dramaturgie de l'intersubjectivité (de la relation catastrophique avec [...] l'autre) à une dramaturgie de l'intrasubjectivité et de la solitude visionnaire.*» (Sarrazac, 1989: 31)⁴

–l'arribada de la notícia de la mort– a una casa (enlluernats i espaordits, contemplen la muda felicitat de la família des de l'altra banda d'una gran finestra.) En definitiva: l'**acció**, pròpia del drama, ha estat substituïda per una nova categoria: la situació.

3. En la traducció de Nina Avrova i Joan Casas (Txèkhov, 1999: 425)

4. Segons Sarrazac (1989), en Strindberg els procediments són diversos: tot posant en crisi la forma dramàtica absoluta, la seva obra circula per l'escena única (*La senyoreta Júlia*) –de vegades escena sense fi (*Creditors, El pel·licà*)–, el **monòleg** (*La més forta*), l'experimentació dramàtica amb un **punt de vista** interior únic o **monodrama** (*El pare*) –una solució apassionant si tenim

2. EL RELAT EN LA RAPSÒDIA CONTEMPORÀNIA

La importància del **relat**⁵ en el drama actual està relacionat amb aquest procés dialèctic entre l'**èpic** i l'**íntim** en l'escriptura dramàtica dels segles xx i xxi. És «formalment èpic, encara que també fortament vinculat a la subjectivació moderna del drama, ja que la realitat s'hi veu filtrada per la intimitat del personatge.» (p. 162) A les pàgines del *Lèxic*, es para atenció a la idea de «**relat de vida**» i al fet que el teatre de les últimes dècades confronti sovint la idea d'expressar el «recorregut global» d'una existència amb l'emergència del «desordre narratiu» propi de la **fragmentació** i el joc de **perspectives** de l'escriptura contemporània. Sigui de vida o no, el relat adquireix protagonisme a mesura que ens acostem al segle xxi; però ja no serà un relat funcional, encarregat simplement de l'acció desmaterialitzada (allò que no es podia representar escènica) o del resum de l'**acció** (amb l'objectiu d'ordenar informacions i definir **punts de vista**).

Per regla general, el drama defuig la **veu** d'un narrador extern (un nivell *extradiegetic* mediador entre la faula representada i l'espectador) tot potenciant la veu dels personatges. Al «drama contemporani» aquesta veu és desmembrada i polièdrica, i permet la irrupció abrupta, de vegades inesperada, del món interior (tal volta verbalització simple del pensament present, però gairebé sempre expressió d'una contradicció lacerant entre estats de consciència, o entre l'acció efectiva i el discurs extern; tot plegat exposat impúdicament davant l'espectador.) Aquesta irrupció de l'íntim –no cal dir-ho– dinamita la placide-

en compte que el drama, mancat de **veu** narrativa però generat per *diverses veus*, qüestiona l'establiment i la gestió de la **perspectiva**– o el «*jeu de rêve*» (*Un somni*), en mots del crític, un «monodrama polifònic».

5. Al llarg dels propers paràgrafs, matisarem el sentit amb el qual usem el mot. En qualsevol cas, l'accepció més estesa de *relat clàssic*, que comporta bàsicament la narració d'un esdeveniment esdevingut fora d'escena, resulta limitat (vegeu Corvin, 1998: 1372).

sa de l'antiga «relació pura», entre individus, pròpia del drama. La presència fragmentada de la interioritat –relat d'esdeveniments passats, presents o futurs, però també relat de sentiments i sensacions– supera l'antiga frontera entre allò que és dramàtic i allò que és èpic –perfectament delimitada només quaranta anys enrere– i proposa un nou sistema de convencions, molt més obert, molt més plural, molt més lliure.

Al drama, l'ocultació del caràcter representacional i la presentació de l'home entre homes duent a terme una **acció** definida suposaven el bandejament de tota manifestació no justificada de la interioritat. Certament, podem detectar presència de l'**íntim** en propostes dramàtiques clàssiques, en Shakespeare, per exemple, no cal anar més lluny: la tensió/oscil·lació entre «la representació del món i les forces que el travessen» i la representació dels individus, «ells mateixos travessats pel món i per les seves pulsions» (p. 89), comporta *excepcions* íntimes tolerades per les convencions vigents en l'època. Alguns segles després, dramaturgs com ara Kleist, Büchner o Musset també treballen la intimitat des del drama mateix; sense sospitar-ho, desbrossen el camí als pioners del «drama modern». Per posar un exemple autòcton, el «drama íntim» –Gual encunya l'expressió aproximadament l'any 1898– és una de les primeres troballes d'aquest nou drama: s'hi treballa la suggestió, la creació d'atmosferes, la traducció escènica de les famoses *correspondències*, l'entronització del no-dit, la representació del **silenci**, la intuïció de tot allò que no és expressat, del món psíquic ocult, la confessió lacerant, el record incert... I al mateix temps s'introdueix l'escenificació del somni... Al llarg del segle xx, les solucions han estat diverses. No fóra gratuït tirar ponts entre Maeterlinck i Beckett, entre Txèkhov i Pinter, entre Strindberg i Bernhard, entre O'Neill i un determinant Mamet... I també tirar-ne entre aquesta primera generació *contemporània* i una altra de molt més propera: Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Edward Bond, Sarah Kane, Martin Crimp, Gregory Motton, Jon Fosse o Roland Schimmelpfennig, només per citar alguns dels noms més destacats dels últims trenta anys pel que fa a l'exploració de l'íntim en el drama.

Per entendre l'ús del **relat rapsòdic** en el drama actual, cal intentar descriure l'impuls **íntim** arran de Beckett (tasca no gens simple que, per descomptat, podria donar lloc a diversos treballs de recerca.) Al «drama contemporani», la tensió entre el jo i aquest món que decididament esdevé inaprehensible (no-jo) explora formes extremes: el subjecte es desarticula, s'escindeix, es multiplica, esdevé polièdric o simplement desapareix (**crisi del personatge**.) I amb ell ho fa la **faula**. De vegades, la **veu** del subjecte es fa entendre en un univers desert o destruït (l'obra de Beckett n'és un bon exemple). Sarrazac parla de «*moi errant*»: veus no sempre identificables, polifòniques,⁶ s'expressen des d'un nivell profund, més enllà de la superfície del real. Això ens pot servir per comprendre el camí que mena cap a la producció de Kane, però també cap a part de la de Koltès, Müller, Novarina o Fosse: el món apareix més «com a horitzó mític de la paraula que com a univers de referència.» *Moi errant* o no, en la majoria de casos, trobem a partir dels anys setanta i sobretot dels vuitanta una certa tendència a treballar el *flux de consciència*,⁷ en allò que Valentina Valentini (Valentini, 1991: 68) bateja –a partir d'un títol de Beckett– com a «*solo*»: no es tracta –diu– «ni del **monòleg** interior literari –l'estil «directe lliure», que és l'intent d'enregistrar el pensament sense que li arribi res de la part exterior de la consciència–, ni del soliloqui –que pressuposa que el personatge es troba sol en escena i que les seves paraules no són escoltades.» El *flux de consciència* allibera l'ordre casual dels pensaments i en disposa les parts a partir d'una lliure associació temàtica i sintàctica. A partir de Beckett, doncs, però també de Bernhard

6. «La paraula d'un personatge es fa polifònica quan, en el discurs, utilitza una veu que sobrepassa una identitat psicològica o que inscriu una situació de comunicació amb un altre personatge (formes de *stream of consciousness* o de polílog); o quan se sobreafegeixen al seu discurs altres fonts sonores de significació que participen a l'estellament del subjecte que parla (interferències d'altres paraules, de sorolls o de música.)» (p. 185)

7. Allò que Heiner Müller diu, tot referint-se a Koltès, «*des passages fluides d'un niveau de perception à un autre*». Vegeu «*Aucun texte n'est à l'abri du théâtre*», *Alternatives Théâtrales*, núm. 35-36, p. 13.

o Müller, el *solo* es defineix habitualment pel «desdoblament d'un subjecte que es parteix en dos, un que emet missatges i l'altre que hi reacciona. Es tracta d'un *jo dividit* que puja a escena instaurant diàlegs solipsístics amb si mateix o amb altres que, però, són oients silenciosos, que no atenyen un pla de comunicació.»(70) El *solo* –diu Valentini– «no aspira al debat» o a «impugnar i afirmar *visions del món*», és l'expressió del «mateix existir a través del flux verbal-gestual» i «tenint el buit a l'entorn.»(71) A Catalunya, amb l'esclat de la nova dramaturgia dels anys noranta, José Sanchis Sinisterra parteix d'aquestes idees a l'hora d'impartir els seus reconeguts seminaris. Sistematitza la diversitat d'ocurrències monològiques, per exemple, partint del concepte de *jo escindit*: així, tenim que el locutor gairebé sempre s'adreça a ell mateix (que esdevé emissor i receptor alhora, i ho pot fer en primera o segona persona, la qual cosa accentua el desdoblament). Al mateix temps, pot adreçar-se a algú altre, present o absent (o present en escena però absent de l'espai i/o del temps dramàtics que ocupa el locutor). Aquest *oient* no respon perquè no pot o perquè no vol (cosa que no sempre comprèn el locutor). En darrer terme, el monòleg pot adreçar-se al públic (que serà real, ficcionalitzat o indeterminat).

Tret d'algunes excepcions, l'impacte del «*solo*» a Catalunya prové de França i d'Alemanya. Així, posem per cas, Jean-Pierre Ryngaert (Ryngaert, 1993: 70-81), prenent també *Solo* de Beckett com a referent, descriu la tendència cap al **monòleg** en l'escriptura dramàtica francesa de les dues darreres dècades. Els «*dramaticules*» –l'expressió és beckettiana– d'autors com ara Michel Vinaver, Philippe Minyana, Enzo Cormann, Bernard-Marie Koltès, Serge Valletti, Michel Azama, Jean-Marie Piemme, Roland Fichet o Valère Novarina⁸ potencien la reconstrucció de la memòria, «*le témoignage direct*», i el «*récit intime, la livraison des états d'âme sans confrontation avec un au-*

8. Vegeu, a propòsit d'això, el dossier «*Dramaturgies du monologue*» publicat a *Alternatives Théâtrales*, núm. 45, 1994, p. 21-52. Conté breus entrevistes a alguns d'aquests autors.

tre discours». L'escenari ha esdevingut una mena de «*confessional plus ou moins impudique*» (la majoria d'aquests monòlegs són valorats com a «*récits de vie*», où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise»). Ryngaert té la virtut d'intuir l'evolució de tot plegat i apunta directament sobre l'aparició d'algunes propostes que comencen de jugar amb «*points de vue multiples sur une même réalité*», amb una falla generada en la combinació de diverses veus i amb la idea de produir un **muntatge** heterogeni de textos (74-75). Un bon diagnòstic a l'hora d'abordar la producció del nou mil·lenni.

Tot amb tot, cal reconèixer que la influència dels francesos, a Catalunya, queda afeblida ben aviat –tret del cas de Koltès– davant l'embranchida d'un revalorat Beckett, davant la fascinació per Müller o la seducció de Bernhard. Tot descrivint aspectes de la nova escriptura dramàtica catalana a la primeria dels noranta, Jaume Melendres (Melendres, 1991: 28-30) se sorprèn davant la confluència entre la *vella* generació (Josep M. Benet, Jordi Teixidor) i les noves lleves (Sergi Belbel). En les seves darreres propostes, tots ells coincideixen en la «desdramatització» del text teatral, en el fet de considerar el somni com «la manifestació més alta de l'individu en una societat salvatge». Tot plegat en un «espectacular replegament cap al discurs interior, individual.» Melendres relaciona això amb la nova situació política –nacional i internacional– i amb la pèrdua de «conflicte» en les propostes de la nova dramaturgia. Avui, amb la perspectiva del temps, podem valorar aquesta realitat com una situació episòdica. Als anys del franquisme, l'accés a l'**íntim** havia quedat hipotecat, i la dramaturgia catalana necessitava *posar-se al dia*. En l'actualitat, la *pulsió rapsòdica* del **relat** contemporani, sense abandonar el treball *intrasubjectiu*, recupera els vincles amb la realitat social i política i s'articula formalment en una recerca de compromís. Però, certament, aquest no és el tema que ens ocupa... Als anys noranta, els models són encara uns altres i són clars: podríem jugar a comparar obres com *Residuals* (Teixidor), *Desig* (Benet), *Elsa Schneider* (Belbel), *Una pluja irlandesa* (Josep Pere Peyró) o

Berna (Lluïsa Cunillé) amb textos com ara *Minetti* (Bernhard), *La nuit juste avant les forêts* (Koltès) o *Quartett* (Müller). Segur que el resultat no deixaria de sorprendre'ns.

A la manera de Valentini –que parla d'«esgotament del diàleg»–, per les mateixes dates, Josep Lluís Sirera (Sirera, 1993: 42-43) analitza la dramaturgia catalana del moment tot definint un «diàleg qüestionat». En aquest context, el **monòleg** s'articulava en dues direccions possibles: «com a única alternativa possible per als personatges incapaços de dialogar de cap manera entre ells» (posa *Residuals* com a exemple) o «pel contrari, tractant desesperadament d'arribar a establir un diàleg sense interlocutors» (cita *Elsa Schneider*). En mots del nostre *Lèxic*, «l'espai obert d'una paraula en busca d'interlocutor o l'univers tancat d'una comunicació impossible.» (p. 110) Més d'una dècada després d'aquell article, ningú no qüestiona el nou rol del monòleg: per comptes de preparar, comentar o resumir (com feia a l'interior del drama, i amb el permís de les convencions vigents), ha esdevingut «una forma neuràlgica de l'intercanvi que ensopega amb els límits del **silenci** o es buida en un flux de paraules on la retòrica ha deixat pas a una musicalitat que l'altre sembla interrompre de manera gairebé arbitrària.» (p. 110) Els anys noranta marquen l'assumpció d'un estadi irreversible: la hibridació entre diàleg i monòleg, entre **èpic** i dramàtic, ha obert un camí prolífic al qual ja no sabrà renunciar l'escriptura posterior.

Un cop assumida la hibridació del monòleg contemporani, la frontera entre **relat** i **monòleg** és de difícil traçat. Al nostre entendre, quan parlem de monòleg gairebé sempre parlem de relat (però no necessàriament de relat en la seva dimensió rapsòdica), i quan parlem de relat contemporani no sempre ens referim a monòleg. És complicat... Al «drama contemporani», el monòleg esdevé mestís, es fragmenta i canvia de funció. Per tant, no és clar que mantingui la seva aparent especificitat: un locutor té l'ús de la paraula i s'adreça a algú –que pot ser ell mateix– que no respon, sigui pel motiu que sigui; el monòleg canònic, a més, sempre compta amb un destinatari, i força cops l'explicita. Al seu torn, el relat en el «drama contemporani»

pot estar repartit en diverses **veus** (o tenint en compte la polifonia de les veus), pot esgrimir-se en l'aparença d'un diàleg, no sempre compta amb un destinatari intern explícit, pot perdre el seu caràcter d'ocurrència aïllable... Avui per avui, quan parlem de relat, anem més enllà de la sistematització convencional, descrivim una figura bàsica de la *pulsió rapsòdica* –monològica o no– a mig camí entre l'impuls **èpic**, la dimensió lírica i l'intercanvi dramàtic. Més: la prospecció de la intimitat a través del relat s'ha expandit en tots els àmbits dels discurs defugint categories i adscripcions excessivament canòniques.

3. TEXTOS DRAMÀTICS CONTEMPORANIS A CATALUNYA

Al drama català contemporani, la **rapsòdia** és a l'ordre del dia. Cenym-nos, només per posar un parell d'exemples, a l'actual temporada teatral (anys 2007 i 2008): una obra com *A la Toscana*, de Sergi Belbel, juga amb mecanismes de realitat-ficció –que tan bons rèdits han donat al drama català dels últims deu anys (Batlle, 2005)– per tal de presentar un subjecte escindit entre somni i realitat, por i desig, felicitat i infelicitat. El «*jeu de rêve*» s'intercala ambigüament entre els fragments «reals» en un dinàmic joc de **perspectives** canviants, sorprenents i contradictòries. Explorant altres vies, *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, compta amb un subjecte dramàtic literalment incorpori. No ens adonem de la seva presència fins ben entrada la funció. A partir d'aquest moment, dirigeix l'**acció** dramàtica tot projectant la seva **veu** a través d'un altre personatge (una intèrpret). Aquesta escissió del subjecte es resol dramàticament i escènicaament en una total abducció: la traductora acaba assumint la identitat del traduït (l'home negre, l'home vell, símbol de l'Àfrica invisible)...

En tots dos exemples, podem referir-nos –més que no pas a **rapsòdia**– a una certa *pulsió rapsòdica*; difícilment podríem servir-nos-en per descriure una *escriptura del relat* (tot i que, en

l'obra de Cunillé, també és lícit valorar com a relat –relat disfressat de diàleg– l'extensa explicació de l'home africà.) Situem-nos ara en un altre context. Per exemple, la programació de la Sala Beckett, centrada enguany en les noves propostes de la dramaturgia autòctona, ens ha ofert un alt percentatge de rapsòdies (i relats.) Parlem del cicle «Tot un any de teatre català contemporani», que ha reunit deu produccions de deu autors (i el treball de nou autors més en format de lectura dramatitzada).⁹ D'entre aquests dinou textos, bona part –amb major o menor incidència i protagonisme– exploren en les possibilitats de formulació del relat contemporani. La qual cosa és prou simptomàtica. Són textos com ara *Zeppelin* de Cristina Clemente, *Molta aigua* de Carles Mallol, *360°* de Josep M. Miró, *L'ham* de Gemma Rodríguez, *Sota el pont* d'Helena Tornero, *Rèquiem for Comanecci* de Raquel Tomàs, *Party Line* de Marc Rosich o *Trànsits* de qui escriu aquestes línies. Aquesta concentració no és estranya, més aviat ens ha de fer pensar en la importància d'un corpus de lectures i espectacles compartits, en la facilitat de fer circular textos i materials *on line*, d'intercanviar-ne, i també en la influència directa d'alguns autors (via tallers d'escriptura). Lluny de models unívocs –castrants–, però, els autors citats investiguen en solucions originals i integradores. Contrasten procediments, no en depenen. Tots ells tenen una consciència clara que el *mercat* natural del seus productes ja no és Catalunya sinó el món.

Als paràgrafs següents comentem alguns dels textos més representatius d'aquest intercanvi/influència. Aproximar-nos-hi ens ha de servir per emmarcar i per entendre les vies d'ex-

9. Són els següents textos: *City / Simcity* de Jordi Casanovas, *Folie en famille* de Ricard Gàzquez, *L'ham* de Gemma Rodríguez, *L'olor sota la pell* de Marta Buchaca, *Party Line* de Marc Rosich, *Molta aigua* de Carles Mallol, *Trànsits* de Carles Batlle, *Odola* d'Albert Mestres, *La màquina de parlar* de Victòria Szpunberg, *Singapur* de Pau Miró, *Rèquiem for Comanecci* de Raquel Tomàs, *Còlera* d'Enric Nolla, *Casa Calores* de Pere Riera, *Sota el pont* d'Helena Tornero, *360°* de Josep M. Miró, *Contra el progrés* d'Esteve Soler, *Zeppelin* de Cristina Clemente, *Mercedes Benz segons els ocells* d'Emilià Pastor i *La jungla, concretament* de David Plana.

perimentació i l'exploració de procediments d'una part important de la producció catalana actual.

a) La «Segona part» de *Do de llengües* (*Speaking in Tongues*, 1996) del dramaturg i cineasta australià Andrew Bovell –una obra de referència estrenada tant a Europa com a Amèrica i versionada cinematogràficament (*Lantana*)¹⁰ presenta una *situació enunciativa* estranya: la seva ocurrència *real* és inviabile, no és ubicable en una època o en un lloc concrets. «Neil està escrivint una carta a un antic amor. Sarah parla amb la seva terapeuta. Valerie truca al seu home des d'una cabina al costat d'una carretera solitària. Nick està a mig fer una declaració a la policia.» Tenim, doncs, quatre **monòlegs fragmentats**, a càrrec de personatges diversos –en espais i temps distants–, que es produeixen en escena alternativament tot articulant-se com a miratge de diàleg. Un diàleg impossible. O dit d'una altra manera: els monòlegs es produeixen com a expressió aparentment dialògica –*intersubjectiva*– en la representació; al nivell de la **faula**, però, només tenim una successió de **relats** independents. La situació escènica, finalment, no és –no pot ser– *representació* de cap situació real, s'erigeix com un simple acte de *presentació* espectacular.

b) Posem un altre exemple més extrem: suposem que la **faula** s'evadeix completament de la representació i resta al nivell del **relat**. És el cas d'una de les obres més emblemàtiques de l'última dècada, *Atemptats contra la seva vida* (*Attempts on her life*, 1997), de Martin Crimp, un dels autors britànics més premiats i estrenats d'aquest tombant de segle.¹¹ En es-

10. A Catalunya, el text ha circulat entre autors i seminaris en una excel·lent traducció inèdita de Víctor Muñoz i Calafell.

11. Un parell d'obres seves, *Atemptats* i *El camp*, van ser estrenades a la Sala Beckett de Barcelona l'any 2005. La primera traduïda per Víctor Muñoz i Calafell i dirigida per Juan Carlos Martel; la segona, traduïda per Marta Aliquer i dirigida per Toni Casares. Totes dues publicades a «En Cartell», 2005. En el context del mateix cicle, hi va haver la lectura dramatitzada de *Cruel i tendre*, traduïda per Marc Rosich i dirigida per Andrea Segura, i de *Amb vista a la paret/Menys emergències*, dirigida i traduïda per Carlota Subirós. D'al-

cena tenim un nombre indeterminat de locutors (no individualitzats i que es modifiquen en cada seqüència), ubicats en unes coordenades espaciotemporals difuses, que articulen el seu discurs moguts per un impuls i un objectiu inconcrets. ¿Els mou potser l'esperança de poder restituir una faula plena de buits i contradiccions (la mateixa esperança que guia l'interès del receptor, pendent de les seves paraules)? No ho sabem. Si la història roman al nivell del relat, també ho fa el subjecte. És a dir, que els locutors no són subjectes de la faula; la seva situació enunciativa és estrictament *secundària*. La realitat, la definició, la versemblança, la simple possibilitat d'un subjecte resta en la imaginació del públic i es defineix com a element tensional de primer ordre. En resum: a *Atemptats*, la paraula escènica s'ha disfressat de diàleg tot encobrint un joc coral que té molt més de líric i d'èpic que no pas de dramàtic.

c) En els dos casos proposats, és dissol la necessitat de *representar* la **faula** (segons la definició **postdramàtica**, l'escenari és pura *presentació* escènica i no *representació* d'alguna cosa prèvia). Busquem encara en aquesta línia un altre exemple. Imaginem una obra en què el **relat** dels personatges es refereixi, posem per cas, a una situació passada que cal reconstruir. En l'obra de Bovell, els monòlegs, *impossibles* i tot en la seva formulació escènica, tenien justificacions realistes: una carta, la visita al psiquiatra... En el cas que proposem ara, ni tan sols això: els locutors són els protagonistes d'una faula (passada) que, no se sap ben bé com ni on ni per què, expliquen al públic. La gràcia de la proposta està en el fet que, precisament, no quedi clara la posició des de la qual parlen (temps i espai), que tampoc no quedi clar com és que els locutors interaccionen entre ells o, millor encara, per quin motiu l'accés –en escena– a informacions, que en una situació d'enunciació real els haurien trasbalsat, ara, en aquest estrany intercanvi teatral, no els afecta. És el cas de *Sota el tiler* (*This Lime Tree Bower*, 1995) de

tra banda, Crimp ha impartit seminaris d'escriptura a l'Obrador de la mateixa sala en un parell d'ocasions (2005 i 2007).

Conor McPherson,¹² l'autor irlandès contemporani més estrenat a casa nostra, o *Una banda de sants* (*A gaggle of saints*) dins *Excés* (*Bash: Latter Day Plays*, 1999) de Neil LaBute, estrenada al Teatre Nacional de Catalunya l'any 2002¹³.

d) Suposem ara que el «jo escindit» de l'individu contemporani barregi, en la seva enunciació, **fragments** d'expressió directa (intercanvi dialogal) i expressions de pensament, sentiments, sensacions i percepcions només verbalitzades internament (una mena de radicalització dels antics apartats). En aquest cas, l'expressió *intrasubjectiva* s'integra en l'enunciació de forma gairebé indestriable –de vegades, ambigua– amb l'expressió *intersubjectiva*: això que diu el personatge –es pregunta sovint el receptor–, ho diu realment o només ho pensa? És el cas, per exemple, de *La nit àrab* (*Die arabische Nacht*, 2001) de Roland Schimmelpfennig.¹⁴ Amb aquest recurs, l'autor assaja un procediment que li permet apropar-se a la formalització de la incomunicació, la solitud i l'aïllament de l'individu contempo-

12. Estrenat a la Sala Beckett l'any 2004. Traducció d'Ernest Riera i direcció de Xicu Massó. Altres obres de l'autor estrenades a Catalunya: *The Weir* (*La presa*), traducció de Joan Sallent i direcció de Manuel Dueso (Teatre Romea, 1999) i *Rom amb vodka*, dirigida per Mireia Cirera (Artenbrut, 2003). Finalment, *Dublin Carol* (direcció Manuel Dueso), *Shining City* (direcció Jordi Vilà), i *The Seafarer* (lectura, direcció Víctor Muñoz) han estat presentades en un cicle conjunt entre la Sala Beckett i el Centre Dramàtic del Vallès l'hivern 2008-2009

13. L'obra va ser traduïda (*Excés*) per Carlota Subirós i dirigida per Magda Puyo. Publicada a TNC/Proa, 2002. També s'ha pogut veure *Zona zero*, traduïda per Agnès González i dirigida per Mario Gas (Teatre Borràs, 2003). Darrerament, hi ha hagut dos nous muntatges: *Gorda*, traducció de Joan Sallent i direcció de Magda Puyo (Villarroel, 2006), i *La forma de les coses*, traducció de Cristina Genebat i direcció de Julio Manrique (Teatre Lliure, 2008).

14. L'autor va ser motiu d'un cicle a la Beckett l'any 2006. S'hi van estrenar: *La nit àrab*, traducció d'Eduard Bartoll i direcció de Toni Casares; *Push-Up*, traducció d'Eduard Bartoll i direcció de Juan Carlos Martel i *La dona d'abans*, traducció de Hans Richter i Santi Pons i direcció de Thomas Sauerteig. Totes tres van ser publicades a «En Cartell», 2006. L'autor, d'altra banda, va impartir un curs a l'Obrador de la Sala Beckett el mateix 2006. Anteriorment, a l'Espai Brossa de Barcelona (GREC, 1998) es va poder veure *Peix per peix*, dirigida per Christina Schmutz.

rani: install·la la *ironia dramàtica* (i reivindica el *malentès*) com a figura literària predominant. L'accés al pensament privat instaura una *coneixement privilegiat* de caire gairebé general (l'espectador té més informació que no pas els personatges.) Mitjançant aquesta ironia, el receptor reconeix una **perspectiva** múltiple sobre l'**acció** i, de retruc, assumeix una posició immillorable a l'hora de copsar-ne les repercussions emotives... Un cert *relativisme* d'arrel postmoderna governa bona part dels interessos i les preferències del creador contemporani. Gràcies a un acurat treball dramaturgic amb el **punt de vista**, l'autor pot expressar el contrast entre mirades, la relativitat del real i encara explotar les conseqüències del *desencontre*. La via aquí descrita a partir de l'obra de Schimmelpfennig només és una possibilitat. Som davant d'una dramaturgia del dubte permanent (la «multiplicació de possibles», que diria Sarrazac) sobre diversos aspectes derivats de la **faula** i de l'acció –amb una presència important del nivell oníric. D'altra banda, aquesta mena d'accés a l'**íntim** també fa que l'espectador reconegui la impotència del personatge –la seva incapacitat de fer–, la lluita entre la por i el desig, la contradicció flagrant entre allò que fa o diu i allò que pensa. La conclusió de tot plegat és clara: al «drama contemporani», l'exploració de l'íntim –en situacions enunciatives en què l'íntim no s'aïlla– dinamitza el joc dramaturgic amb la perspectiva. Per aquest motiu, en l'obra de Schimmelpfennig, més que en cap dels altres exemples, el **relat** es dissol i es distribueix entre les rèpliques directes (de vegades, n'ocupa el lloc). Lògicament, la *representació* també es problematitza: com cal escenificar *La nit àrab?* ¿*Representant* les situacions o bé creant una nova situació escènica a mig camí entre la reproducció i la narració?

e) En el cas de *El be i la balena* (*Le moutton et la balene*, 2001) del dramaturg marroquí Ahmed Ghazali,¹⁵ l'autor resol

15. L'obra ha estat traduïda per Mireia Estrada (inèdita). Ahmed Ghazali també ha publicat en català *Travessies* a la revista *Pausa* de la Sala Beckett (núm.24, juliol 2006). L'obra va ser traduïda per Joan Casas, Guillem-Jordi Graells, Lurdes Malgrat, Josep-Pere Peyró, Carles Sans i Iolanda

aquest dilema també diluint el **relat**, però diluint-lo sense ambigüitats en la *representació*. L'acte de narrar –tan familiar en les tradicions africanes– és plantejat (enunciat) explícitament en escena (com si diguéssim «t'explicaré què va passar aquell dia...») I tanmateix, és la representació grotesca, gairebé onírica, del passat allò que visualitzen els espectadors: l'encarnació dels fets se sobreposa als mots de la seva explicació. El recurs se salva de la convencionalitat si tenim en compte que tant el locutor com l'oient molt subtilment participen de l'escena relacionada, mig com a actors involuntaris (d'uns fets que paradoxalment no tenen lloc –no poden tenir lloc– al seu present escènic), mig com a espectadors arravatats. La seva subjectivitat –la de tots dos– orienta la **perspectiva** sobre els fets –els deforma, els exagera, els ridiculitza– i curiosament determina la percepció que en té el públic. Dos temps conviuen i es fonen. El relat es disgrega. El treball amb la **focalització** també ha guanyat punts.

f) La primera escena d'un text com *Himmelweg* de Juan Mayorga¹⁶ («El relojero de Nuremberg») ens presenta el **relat** d'uns fets del passat en boca d'un subjecte *homodiegètic* (els ha viscut): la visita a un camp de concentració *modèlic* durant la Segona Guerra Mundial. A mesura que avancem en la recepció de l'obra, però, descobrim que aquest subjecte no és el subjecte de la història. Més aviat sembla que ho siguin els personatges

Pelegrí en el context d'una estada de traducció auspiciada per la Institució de les Lletres Catalanes. Ghazali també ha dirigit tres tallers internacionals de dramaturgia a la Sala Beckett els anys 2006, 2007 i 2008, i ha fet la dramaturgia de l'espectacle *Naumàquia* de la Fura dels Baus (2007). Finalment, Josep-Pere Peyró ha estrenat en català i en diverses poblacions de Catalunya la seva *El cel és massa baix* (xarxa «Transversal», 2006-2007).

16. Juan Mayorga va estrenar *Animales nocturnos* a la Sala Beckett l'any 2005, amb direcció de Magda Puyo. Anteriorment, hi havia estrenat *Cartas de amor a Stalin* (2000), amb direcció de José Sanchis Sinisterra. També ha impartit cursos de dramaturgia a la Sala (2005); així mateix, la revista *Pausa* li ha publicat JK i *Las películas del invierno* (núm. 25, desembre 2006). A Barcelona, també s'ha pogut veure *Hamelin* (Teatre Romea, 2006), *Últimas palabras de copito de nieve* (La Paloma, 2006) i *La tortuga de Darwin* (Teatre Romea, 2008).

que poblen el món del seu relat. És un cas als antípodes del de Ghazali: la representació del passat –que d'altra banda juga amb mecanismes estructurals gens gratuïts de variació amb repetició– no és la representació estricta dels fets del relat; més aviat, és l'escenificació dels fets que el relat omet, del **punt de vista** que el relat ignora (tot i que el present, distanciat en el temps, de la situació d'enunciació, permet que la **veu** narradora addueixi ara sospites i remordiments). El locutor, doncs, no és present en l'escenificació del passat. I per tant, no accedim als fets a través de la seva **perspectiva**, com passava amb Ghazali... Si no és que entenem aquestes escenes de «passat» –sobretot la II i la IV– com una projecció mental del locutor primer (projecció d'uns fets que dedueix, que imagina). De fet, aquesta idea d'una focalització implícita, amagada, permet interpretar amb comoditat la lògica *incongruent* del tercer acte. En aquesta part, l'obra presenta un nou relat i un nou «relator». Diem *incongruent* perquè el text no ens deixa fixar la temporalitat de l'enunciació; a estones, ens fa l'efecte que assistim a la reproducció de la conversa entre el delegat de la Creu Roja i el comandant del camp, a la qual s'ha fet referència al primer relat; en altres estones, el text s'articula com a reflexió: un discurs elaborat des de la distància històrica, ben lluny de la Segona Guerra Mundial. Aquesta curiosa *incongruència*, insinuant i poètica, del relat és perfectament *lògica* si l'entenem com a culminació d'un nou exercici de perspectiva: és el públic, associat a un grup de turistes que visita el camp en l'actualitat –per tant, implícitament ficcionalitzat– qui barreja els fets, qui confon el comandant dels anys quaranta amb el seu guia turístic present. És a dir, és el públic qui **fragmenta** la realitat amb la seva imaginació (barreja coneixement previ –històric–, intuïcions noves davant l'assumpció d'uns fets esdevinguts al mateix lloc uns quants anys abans –la visita de la Creu Roja al camp– i la seva situació present, entre la morbositat, la indignació i la incomoditat). D'aquesta manera, Mayorga desplaça la perspectiva del relator cap al receptor. És el públic qui focalitza; en definitiva, qui relata.

g) Un últim exemple. «La meva ment és la protagonista

d'aquests **fragments** desconcertats». Així s'expressa –potser no hauríem de repetir el mot– la *protagonista* de *La psicosi de les 4.48*, de Sarah Kane.¹⁷ Cal parlar, doncs, d'un subjecte la **veu** del qual és l'expressió d'una consciència clivellada. Mentre dura el primer procés de lectura, el receptor imagina un subjecte únic que fa el **relat** de la seva experiència anímica i mental (present i pretèrita). La percepció d'*unipersonalitat* sobreviu malgrat les contradiccions i els desdoblaments del discurs psicòtic. Som altre cop davant el «jo escindit» (Lehmann, 2002) de la dramaturgia dels darrers cinquanta anys. Una exposició dels símptomes més destacats de la *malaltia* contemporània: l'anorreament de l'ésser. La psicosi, com a *flux de consciència* podríem dir defectuós, no permet que l'individu es reconegui ell mateix. Per consegüent, el **punt vista** discursiu alterna posicions internes i externes. I per això la forma es descompon. Com diu l'obra: «*How can I return to form/ now my formal thought has gone?*» Més que en cap altre dels exemples adduïts, doncs, a *La psicosi* hi ha una veu que es fragmenta, es multiplica o es dissol. Una veu travessada d'altres veus. Un subjecte (una subjectivitat) boicotejada. De resultes d'això, la convicció lacerant per part del receptor que som davant d'un únic subjecte combat tota l'estona amb l'evidència constant –rítmica– de la seva desintegració... Per exemple, a *La psicosi*, les opcions d'escenificació es diversifiquen segons que triem un nombre de locutors o un altre. A diferència d'*Atemptats*, però (en què, prenguem l'opció que prenguem, sempre és clar que els locutors són identitats diversificades), a l'obra de Kane,

17. Tota l'obra de Sarah Kane, des de *Blasted* a *Ànsia* o *Purificats*, ha estat representada en diverses ocasions a Barcelona. *La psicosi de les 4.48*, concretament, ha arribat de la mà de creadors forans com ara Isabelle Hupert (Teatre Lliure, 2006) i Luciano Cáceres (Mercat de les Flors, 2007) o autòctons com ara Andrea Segura (Sala Beckett, 2002). Hi ha una traducció inèdita de l'obra al català a càrrec del jove autor Esteve Soler, guardonat recentment a l'*Stückemarkt* de Berlín (2008), que també ha traduït *Purificats*. D'altra banda, la traducció castellana (Buenos Aires, Losada, 2006) és deguda a Rafael Spregelburd, autor argentí amb dimensió internacional i un dels professors habituals de l'Obrador de la Sala Beckett.

per bé que els locutors es multipliquin, el miratge d'unitat, aquest intent desesperat de consciència, es manté. L'experiment de Kane, tot i jugar –com en la majoria d'exemples apuntats– amb una **perspectiva** múltiple sobre la realitat, mai no abandona la percepció d'una consciència focalitzadora única; fragmentada, escindida, contrastada, com vulgueu, però al capdavall *una*. En aquesta línia, tot al llarg de l'obra, submergits en aquesta espiral de desmembració que ens mena cap a un referent cada cop més i més abstracte, més contradictori, més ambigu, més irreal; tot al llarg de l'obra, diem, l'autora deixa caure dades puntuals que semblen apuntar a un temps cronològic concret –un temps biogràfic–, a experiències i traumes aïllables, a desenganys afectius ben definits, gens metafòrics (restes d'una existència que apareix –«fantasmagòricament», ha dit algun crític– segons un ritme «*circulaire du retour obsédant des mêmes débris d'existence*» (Lesage, 2002). Els intents del receptor per restituir *una* història s'aguditzen en la mateixa proporció amb què la consciència relatora es revela impotent per ordenar-la, per mostrar-la. Tota aquesta tensió és presenta d'una forma *rítmica*, amb moviment d'anada i de tornada, amb alternança entre abstracte i concret, entre coherència i incoherència, entre monòleg i diàleg (intern o no); i també tenint en compte la musicalitat dels mots, el joc amb les enumeracions o els números. Conclusió: l'explotació de l'**íntim** en aquesta obra, *potser d'una manera més literal que en d'altres textos*, es presenta com la traducció **rapsòdica** o **postdramàtica** (Lehmann la presenta com a paradigma de la textualitat postdramàtica) de la desintegració, de la crisi, del subjecte contemporani. En mots de Lehmann, «*l'explosion de la conscience à l'intérieur d'une structure dramatique moribonde*».

Tal com hem dit, tots aquests exemples serveixen per oferir un marc a un cert corpus d'obres de darrera actualitat a Catalunya. Són els textos que hem citat del cicle, però també d'altres que en molt poc temps han anat guanyant premis, omplint la llista de novetats publicades i, fins i tot, estrenant-se en tallers de fi de carrera (a l'Institut del Teatre) i espectacles professionals en espais off-off (Areatangent), sales alternatives i

festivals (Lola, Temporada Alta). La majoria dels textos catalans que configuren aquest corpus se serveixen de procediments similars als analitzats:

1) barregen l'expressió directa del personatge en situació i l'expressió virtual de pensament, sentiments i percepcions;

2) tots plegats es preocupen per l'establiment d'una **perspectiva** múltiple sobre l'acció;

3) en bona part, investiguen en la dialèctica representació/narració (que hem comentat en relació als exemples anteriors) i generen *espais* d'enunciació impossibles, estrictament escènics; alguns es remeten directament a l'espai virtual de les telecomunicacions i generen una veritable polifonia de **veus** i **materials**;

4) d'altres fugen abruptament cap al món oníric i treballen una fina frontera entre la realitat i la ficció (dins i fora del relat);

5) n'hi ha que exploren en les possibilitats més externes (rítmiques) del **relat** combinat amb el diàleg, tant pel que fa a la textualitat com en relació amb l'escenificació;

6) la majoria parlen de la incomunicació i la solitud, i, per fer això, alguns d'ells juguen amb el *malentès* i la *ironia dramàtica*.

7) tots es preocupen per generar una hipòtesi de fil receptiu (bàsicament enfocat al treball amb la identificació) que aconsegueixi mantenir l'interès de l'obra malgrat la seva formalització diguem-ne avantguardista.

No volem extreure conclusions precipitades de tot plegat. Curiosament, mentre en un cert sentit podem parlar de la *narrativització* del drama, als nostres escenaris l'experimentació sobre el **relat** ha donat pas a l'acceptació cada cop més freqüent d'adaptacions escèniques de textos narratius. És una moda? Potser en el cas de les adaptacions sí (i, com a moda, encara perdura). Pel que fa a la *pulsió rapsòdica* del «drama contemporani», probablement a hores d'ara la dèria pel *narratiu* ja ha entrat en crisi en la nova escriptura catalana, i ho ha fet amb la mateixa celeritat amb què fa només quatre dies va generar estímuls i efervescències. És llei de vida. Amb tot, l'etapa ha estat guanyada, i noves possibilitats de *pensar* el drama, establertes i assumides.

Una nova sensibilitat davant del text es consolida. Una sensibilitat **rapsòdica** gràcies a la qual el text dramàtic, als darrers anys, ha pogut passar del menyspreu i la consideració secundària (en totes les línies del «nou teatre», «teatre de la imatge», «teatre de creació col·lectiva» o «teatre **postdramàtic**» –entès en una ja depassada accepció del terme– hereves d'Artaud i dipositàries del sacre concepte de la **teatralitat** polifònica) a una rehabilitació, mai més ben dit, espectacular. *Teatre i drama* agafats de la mà. O dit d'una altra manera: els autors contemporanis, atents a la deriva rapsòdica del drama, han produït **materials** textuais compatibles amb un concepte d'escenificació plenament –en l'última accepció del terme– **postdramàtic**.¹⁸ «*Existen textos poéticos, narraciones, incluso estudios teóricos que pueden llegar a escenificarse* –diu Hans Thies Lehmann. *También hay textos dramáticos que pueden escenificarse mediante recursos postdramáticos. [...] El lenguaje es un elemento riquísimo e irremplazable en el teatro. Así que el hecho de que la noción de teatro se transforme hasta el punto de que el texto dramático no sea más el centro sino un integrante del evento teatral no implica que desaparezca. Sencillamente cambia su estatus y, al hacerlo,*

18. Sarrazac, tal com hem dit al pròleg, postula la reinvençió constant del drama i, per tant, el caràcter malgrat tot *dramàtic* de la nova textualitat. En aquest sentit, s'oposa a la idea literal de *post/dramàtic*, sobretot a l'hora de parlar de l'obra d'autors com ara Koltès o Handke o la majoria dels esmentats en aquest article, és a dir, els autors de després de Beckett (frontera mítica). La **rapsòdia** –reivindica el lúcid assagista– es va definir gairebé vint anys abans de la idea lehmanniana del **postdramàtic**. I ve a ser el mateix. A diferència de Lehmann, però, que defensaria una certa tendència a la «*dissolution de la structure*», la forma rapsòdica és «*la forme la plus libre, mais pas l'absence de la forme*». (Sarrazac, 1981). Malgrat tot, ambdues etiquetes vénen a coincidir i a definir una nova escriptura –un «nou drama», diria Sarrazac– que ha «*changé de paradigme*». Comptat i debatut, «*la réinvention permanente du drame est profondément solidaire de l'invention –ou des inventions– du théâtre*». (Sarrazac, 2007). El crític acaba aquest article de darrera fornada amb una cita ben esmolada i ben significativa del director de moda –colloquialment *postdramàtic*– Thomas Ostermeier: «*La théorie du théâtre postdramatique est aujourd'hui dépassée car les conflits dans les sociétés contemporaines deviennent à nouveau si forts que le drame revient en force dans la vie, el le théâtre doit bien s'en faire l'écho.*» (Ostermeier, 2006).

crea nuevas posibilidades en vez de eliminar las antiguas. [...] En otras palabras: en el teatro postdramático es habitual que la voz del performer narre como si lo que cuenta hubiera tenido lugar mucho tiempo atrás. En este sentido se trata no ya del evento teatral sino de la performance de la narración –perteneciente a un tiempo distinto del aquí y el ahora– que se intensifica por encima de aquél.» (Lehmann, 2008)

CARLES BATLLE

REFERÈNCIES
BIBLIOGRÀFIQUES CITADES
AL PRÒLEG I AL POSTFACI

- BATLLE, Carles. «La realitat i el joc». *Pausa*, núm. 20, gener 2005, p. 67-74.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire esyclopédique du théâtre*. París: Larousse, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999. (Edició francesa a París, L'Arche, 2002).
- LEHMANN, Hans-Thies. «Sarah Kane, Heiner Müller: approche d'un théâtre politique», *Études théâtrales*, núm. 24-25, 2002, p. 161-170.
- LEHMANN, Hans-Thies. «Preguntes a lehmann. Entrevista a Hans-Thies Lehmann. *Pausa*, núm. 29, juliol 2008, p. 42-51.
- LESAGE, Marie-Christine: «Les bords extrêmes: la dramaturgie de Sarah Kane», *Études théâtrales*, núm. 24-25, 2002, p. 143-151.
- MELENDRES, Jaume: «Una generació mutant», *Pausa*, núm. 9-10, setembre-desembre 1991, p. 28-30.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Éditions de L'Aire, 1981 (reeditat a Circé Poche, 1999.)
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles, Actes Sud, 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. «La reprise. Réponse au postdramatique», dins «La réinventiom du drame (sous l'influence de la scène)», *Études Théâtrales*, núm. 38-39, 2007, p. 7-20.
- SIRERA, Josep Lluís. «Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lector)». *Caplletra*, núm. 14, primavera 1993, p. 31-48.
- SZONDI, Peter. *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
- TXÈKHOV, Anton. *Teatre complet*, II. Barcelona: Institut del Teatre, 1999.
- VALENTINI, Valentina. *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1991.
- ZOLA, Émile. *El naturalismo en el teatro*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

El LÈXIC DEL DRAMA MODERN I CONTEMPORANI és un manual que es defineix pel seu caràcter col·lectiu (aportacions de diversos investigadors amb un cert grau d'autonomia) i obert (és una investigació no tancada, provisional, en curs). És un inventari de més de cinquanta paraules clau que –en mots de Sarrazac, el director d'aquest treball d'investigació– «haurien de permetre avui orientar un estudi de les dramaturgies modernes i contemporànies». La publicació en català de la *Teoria del drama modern* va suposar un punt d'inflexió en la producció tant d'estudiosos com d'autors. Avui, l'aparició del LÈXIC hauria de permetre replantejaments, reorientacions, noves mirades. Perquè, si bé és cert que el LÈXIC dóna continuïtat als plantejaments szondians, també és veritat que, en parar atenció a les troballes dramaturgiques i a les perspectives crítiques d'aquests darrers seixanta anys, n'assaja el comentari i l'avaluació.

ISBN 978-84-9803-315-1



9 788498 033151